

أد-وقت

مجلة الثقافة / الوطنية الديمقراطية

يوليو ١٩٩٨

العدد ١٥٥



رودنسون والمدرس الفرنسي : ذهنية التحريم

الإستقلال الثقافي والعمولة / الشيخ إمام حى والواقعية

الإشتراكية باقية / سعد الله ونوس و السياب :

الموت قبل الوان / أوكتافيوباث واللهب

المزدوج (مختارات) / وزراء الجوائز

أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني
التقدمي الموحد/ يوليو ١٩٩٨

رئيس مجلس الإدارة:

لطفي واكد

رئيس التحرير:

فريدة النقاش

مدير التحرير:

حلمي سالم

سكرتير التحرير:

مصطفى عباده

مجلس التحرير:

إبراهيم أصلان/ صلاح السروي/ طلعت الشايب/

غادة تبيل / كمال رمزي / ماجد يوسف

المستشارون:

د. الطاهر مكي/ د. أمينة رشيد/ صلاح عيسى/

د. عبد العظيم أنيس / ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون:

د. لطيفة الزيات/ د. عبد الحمن طه بدر / محمد روميش

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محيي الدين اللباد

الغلاف: للفنان محمد عبلة
الرسم الداخلي للفنانة
ميسون منقر / والفنان حسن وهبة

أعمال الصف والتوضيب الفني:
مؤسسة الأهالي: عزة عز الدين / منى عبد الراضى /
مجدى سمير / خالد عراقى

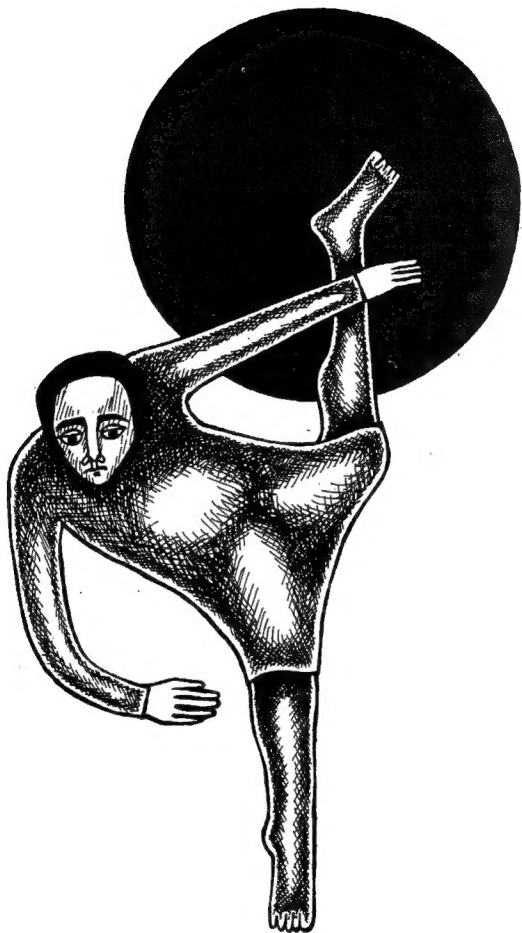
المراسلات: مجلة أدب ونقد / ١ ش كريم الدولة ميدان طلعت حرب
د الأهالي، القاهرة / ت ٥٧٨٤٨٦٧ / ٥٧٩١٦٢٧ / ٥٧٩١٦٢٨ / فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٢٠ دولارا
لل فرد - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا
باسم الأهالي - مجلة أدب ونقد

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر / ولا تزيد عن عشر صفحات من المجلة.

المحتويات

- * أول الكتابة / المحررة / ٥
- « ذهنية التحريم » : من الأزهر إلى الجامعة الأمريكية (تحقيق) /
إبراهيم فرغلي / ١١
- التعليم في الجامعة إلى أين ؟ / د. سونيا حجازي / ١٩
- خطاب مفتوح إلى الرأي العام / فاطمة بسيوني / ٢٢
- بيان من الطلاب / ٢٥
- أثق واتفاءل بمصر / ديدبيه مونسيو / ٢٧
- * سعد الله ونوس : الواقع والتاريخ في النظر والإبداع / نبيل سليمان / ٣٢
- « الاستقلال الثقافي » في زمن العولمة / د. ماهر الشريفت / ٤٩
- الواقعية الاشتراكية وشروط البقاء / انتصار الشنطي / ٦٢
- الفن بين سارتر وماركس / عرض / سامح الموجي / ٧٣
- * الديوان الصغير : لهب باث المزدوج ، مختارات من شعر أوكتافيوبات
/ ترجمة د. محمود السيد علي / اختيار وتقديم : حلمي سالم / ٨١
- * نصوص / ٩٧
- الفوتوغرافيا لا تندم / شعر / حسن خضر / ٩٨
- يوم طويل / شعر / جرجس شكرى / ١٠٠
- ذاكرة الموت / شعر / هدى جسين / ١٠٣
- موسيقى العمر المخطوف / شعر / عبده الزراع / ١١٠
- القط / شعر / عبد الجواد خفاجي / ١١٢
- كطفل ألهو بوحديتى / شعر / على الشوكى / ١١٤
- خط الانكسار / قصة / خليل الجيزاوى / ١١٦
- * الحياة الثقافية / ١١٩
- وقفة مع مغنى الشعب .. الشيخ إمام / ذكرى / أشرف الصباغ / ١٢٠
- السياب : الموت قبل الأوان / مجيد القبيسى / ١٢٩
- القبطان سيد سعيد / سينما / عصام زكريا / ١٣٨
- تعدد ريان وحياده / نقد / حلمي سالم / ١٤٥
- * كلام مثقفين / شيء من الحرج / صلاح عيسى / ١٦٠



ربما يكون هذا العدد مرهقا ومثيرا لغضب البعض لأنكم ستجدون فيه وجوها شتى لمحاكمة العقل النقدي والوعي الجديد والفكر الحر.. وهى المحاكمة المنصوبة فى دوائر الثقافة العربية الإسلامية منذ نفى الفكر العقلاني بن رشد وإحراق كتبه وملاحقة تلاميذه.

فمنذ ذلك الحين وقبل ما يزيد على ثمانية قرون هجرت العقلانية شواطئنا وأصبحت غريبة ومهمشة، وسيطرت القوى المحافظة على الثقافة السائدة وحاصرتها بالمنوعات والمحرمات وظلت منذ ذلك الحين فاعلة بل مهيمنة فى حقل الصراع المعرفى الذى هو فى العمق صراع اجتماعى تديره الطبقات المالكة والمحاكمة مستهدفة تأييد مضالحتها وتقييد وعى الشعب بإيقانها خاضعا لرؤيتها للعالم عاجزا عن التفكير المستقل منجزها روحيا لعالمها وقيمها، فقد انشغل الرأى العام الثقافى والسياسى طيلة الشهر الماضى بالقضية - القضية حين قدم بعض الطلبة القدامى وأسرم شكوى أو بالأحرى وشاية لأحد الصحفيين لأن أستاذًا فى الجامعة الأمريكية طلب من تلاميذه تقديم قراءة نقدية لكتاب عن الرسول محمد "صلعم" .. وكان النشر بالطريقة والأسلوب الذى تم به وأدى إلى سحب الكتاب من مكتبة الجامعة الأمريكية هو عملية تحرير مباشر على قتل الأستاذ دون زيادة أو نقصان وهو ما يذكرنا بتلك الأيام السوداء التى أهدر فيها دم د. نصر حامد أبو زيد قبل عامين، وتكرس المجلة ملفها الصغير لهذا العدد عن القضية.. ونتيح فرصة للأستاذ لى يعبر عن نفسه هو الذى يقول: «رفضت وسأرفض دائما كل أشكال المساندة من الجهات العنصرية والصهيونية، وكل من يعادى المسلمين والعرب والمصريين بحجة الدفاع عنى أو إثبات الحقيقة، ومن ثم فقد امتنعت بشدة عن كل الاتصالات التى تأتىنى من الصحف الغربية حتى لا تؤخذ القضية بمعايير متفاوتة».

وسوف نرى فى التحقيق الذى أعده لنا الزميل المبدع "إبراهيم فرغلى" كيف أن مناخ الابتزاز والإرهاب قد أصاب الروح النقدية لدى الطلاب أنفسهم الذين يادروا بشرف للدفاع عن أستاذهم الذى لم يفعل شيئا سوى أنه دعاهم للتفكير والتأمل وتنمية القدرة على النقد الحر..

وتؤكد لنا هذه القضية مرة أخرى قوة ونفوذ الجماعات المعادية حرية الفكر والتى تحشد خلفها المؤسسة الدينية فتغلق النقاش وتسد النوافذ والأبواب.

لقد توصل المفكر والكاتب المسرحى الراحل سعد الله وتوس -والذى تحمل ذكراه الأولى هذه الأيام -

فى أيامه الأخيرة إلى أن «الواقع هو أشد قتامة وفحشا من قدراتنا التخيلية».. وانتقد الوعى المسبق الجاهز ودعا إلى كتابة التاريخ بصورة علمية متحررة من وطأة الوحى والقداسة.. وهو نفسه ما فعله المفكر والباحث الفرنسى "مكسيم رودنسون" الذى قرأ تاريخ الأديان ونقب فيه ووصل إلى استنتاجات من موقعه اللادىنى سواء كانت هذه الاستنتاجات صائبة أو خاطئة.

ويدعونا الباحث والروائى العربى السورى نبيل سليمان فى دراسته عن "سعد" إلى الاستماتة فى الدفاع عن الحوار الاجتماعى الذى إن لم يبدأ «فإن الطريق ستكون مسدودة والواقع التوتالىتارى المدجج بالسلاح والمال يلقى الحوار ويهشم الثقافة..»

صحيح أن تهميش الثقافة الحقبة - أى النقد - هو عملية عالمية تقوم بها الشركات عابرة القارات التى تقدم معرفة التلفزيون بما تتضمنه من إشباع وهمى للحاجات الروحية للبشر، وهى معرفة مبسطة يملكها المشاهد دون أن يبذل أى جهد نقدى ودون أن يعبأ بخلفيات ولا بأبعاد الأحداث التى يشاهدها كما يقول ماهر الشريف فى مقاله عن الاستقلال الثقافى فى ظل العولمة..

صحيح هذا.. لكنه فى حالتنا بلوى مضاعفة لأن المعرفة السطحية تلبس قناعا دينيا يزداد التصاقا بها فى ظل غياب الحريات العامة والافتقار إلى الحوار، ويكفى هنا أن نلتفت النظر إلى الدور السلبى الذى لعبه الراحل الشيخ "محمد متولى الشعراوى" الذى ختمت مواعظه الساحرة على عقول البسطاء بل وعقول بعض المثقفين وغطلت حسنها النقدى وقدرتها على التأمل والتفكير المستقل.. بينما استثمر التلفزيون هذه الحالة ليستكمل حصاره للجماهير العريضة بالمعرفة السطحية من جهة واليقين المسبق الجاهز الذى يسخر من العقل من جهة أخرى.

ويشتد الصراع فى حياتنا بين القراءات المختلفة إذ يقف المحافظون للقراءة النقدية لأى نص بالمرصاد سواء كان نصا قديما مقدسا أو نصا سياسيا معاصرا لأن نقد النص كما يقول مهدى عامل هو قراءة له تستخرج منه ما هو قبيح أصلا من أساس يحمله.

وقد كانت قراءة "مهدى عامل" لبيض صفحات من نص إدوارد سعيد الأشهر عن الاستشراق قد أغضبت إدوارد سعيد غضبا عاصفا قتل سنوات، وكان مهدى عامل ما يزال حيا يزرع ويجرى نقاش حاد بين المفكرين فى ذلك الحين، كان وما يزال رغم ما فيه من تعبيرات قاسية نموذجًا للحوار الخلاقة والكشاف بين المفكرين، الحوار الذى يشرى الواقع ويفتح أمامه آفاقا جديدة، رأى مهدى عامل أنها تتيح إقامة نظام معرفى ثورى هو سلاح فى يد المناضلين من أجل تغيير العالم إلى الأفضل، وذلك فى مواجهة الفكر البنىوى السائد الذى اعتمدته "إدوارد سعيد" منهجا فى كتابه المهم عن الاستشراق.. وهو الكتاب الذى افتتحت به المثقفون العرب أيما افتتاحان.

وأطلق انطلاقاً وصاصات قبل عشر سنوات على رأس "مهدي عامل" ليسكت العقل الناقد وتطغى جذوة الوعي الثوري بالتاريخ والواقع لا فحسب لأن الظلاميين عجزوا عن مناقشته أو إجراء حوار معه يرتفع إلى مستوى طاقة هذا المفكر الكبير ولكن أيضاً - وربما أساساً - لأنهم استشعروا خطر تأثيره على تلاميذه وعلاقته الحميمة بهم، واحترامه العميق لحقهم في الاختلاف وفي اختيار المنهج وفي الابتكار والإبداع.. أى لحريتهم.

وقد سكت "مهدي عامل" وبقيت كتيبه.. وهاجر "نصر أبو زيد" مبتعداً عن تلاميذه وبقيت كتيبه - التى يتفطن الظلاميون والمحافظون - لإخلاء الجامعات منها وحجبها عن الجمهور..

الانحياز للحرية.. تلك هى المعركة التى نحن مدعوون لأن نخوضها بكل جدية، وأن نواصلها فى كل الظروف ونحن نتتبع التفاصيل الدقيقة فى كل جولة من جولاتها، ولعلنا نتذكر فى هذا الصدد ذلك العمل غير المعلن الذى يمارسه باحثون وناشرون معادون للعقلانية والاستنارة حين يقومون "بتنظيف" كتب التراث من المواد التى يرون أنها تضعف موقفهم ويعيدون نشر الكتب آملين أن يأتى اليوم الذى تختفى فيه تماماً الكتب الأصلية، وقد وصل بهم الأمر إلى شطب عبارات من مؤلفات معاصرة أيضاً كما حدث مع بعض روايات إحسان عيد القدوس..

وإذا لم تنتبه جيداً لهذا العمل "الإجرامي" بالمعنى الحرفى سوف نجد أنفسنا ذات يوم مواجهين بكارثة حقيقية وبفضيحة تضاف إلى السجل الحافل بالفضائح.

تخل فى هذا الشهر الذكرى الثالثة لرحيل الشيخ "إمام عيسى" الذى ولد قبل ثمانين عاماً، وقد احتفلت بالمناسبتين فرقة درامية غنائية جديدة تسمى نفسها "عفاريت الشيخ إمام" يربعاها الدكتور "أحمد يونس"، وكل عازفيها ومغنييها من المكفوفين نافذى البصيرة..

وجاء عملها رداً على التجاهل الإعلامى المحكم لفن الشيخ إمام وتراثه فقدمت عرضاً باسم ليلالى الشيخ إمام يستحق أن نسانده ونساعده على الوصول لأوسع جمهور ممكن، وهى القضية التى يثيرها هنا الناقد "أشرف الصباغ" الذى ذكرنا - وهو فى موسكو - بأن علينا أن تحتفل بعيد الميلاذ الثمانين لفنان الشعب.

ويجربى أشرف مقارنة مدققة بين سيد درويش والشيخ إمام إذ أن كلا منهما فى زمنه وجد حلاً للمعادلة الصعبة التى تجمع بين الهم الاجتماعى - الوطنى والهم الفنى الحضارى، وكانت لهما معاً قدرة فذة على التعامل الجديد مع المقامات العربية، وقد سبق لفنان "أشرف السركي" أن كتب على صفحات "أدب ونقد" رأياً يختلف تماماً مع ما يقوله أشرف الصباغ حول قيمة الإضافة التى قدمها الشيخ إمام للموسيقى العربية والشىء المؤكد بالخبرة الواقعية هو أن جمهور أحياء الغزيرة والحسين

والأزهر الذى احتشد فى صالة بيت الهوارى ليستمع إلى ألحان الشيخ "إمام" فى احتفالية "العفاريات" كان يحفظها عن ظهر قلب ويستجيب لنداماتها بصورة حميمة تفوق الوصف.

وهى الاستجابة التى تجعلنا نتوقف أمام فكرة الزمن التى يناقشها "أشرف الصباغ" فى مقالته وتحتاج إلى تأمل وبحث جديدين فى مفهوم الزمن نفسه فى الموسيقى وعلاقته بزمان الناس الواقعى فى سيرورته وتكراره وتفاعل أحداثه ووقائعه.

يرى أشرف أنه لو لم يظهر الشيخ "إمام" لظهر أى إمام آخر لأن الزمن كان يجعل مثل هذا الظهور ضروريا.. وفى ظنى أن "أشرف الصباغ" قد أخطأ حين صور حصار الشيخ إمام باعتباره حصارا من فصائل المثقفين وفرق اليسار وأن الأذى الذى ألحقه اليساريون بتجربته ليس أقل من ذلك الذى ألحقته به الجهات الحكومية والرقابية، وهو استنتاج ينطوى على ظلم شديد، وعلى العكس لولا جهود المثقفين اليساريين الذين أحاطوا بالشيخ إمام ورعوا تجربته لربما بقى ملحنا عاديا ومقرئ قرآن مغفورا بل وعاجزا عن العيش.

ولولا جهود اليساريين ما بقى من تراث الشيخ "إمام" إلا أقله لأنهم عملوا على حفظه وترويجه وإن بطرق بدائية ومازال عليهم أن يراعوا كل الجهود المبشرة لجمع هذا التراث وتصنيفه وحفظه بطريقة لائقة.

ولعل كلا من صندوق التنمية الثقافية الذى مول عرض الليالى وجمعية أصدقاء الشيخ إمام التى نشأت بعد رحيله أن يتعاونتا للقيام بهذه المهمة الجليلة.

وعلى ذكر الفن الشورى تقدم لكم الباحثة الشابة "انتصار الشنطى" قراءة متمعة فى تاريخ المدرسة الجمالية الواقعية الاشتراكية تلك المدرسة التى أهال عليها انهيار النظم الاشتراكية ترابا كثيفا ولعلها أن تكون فاتحة لدراسات مقبلة، وإن كان لابد هنا أن نتوقف أمام جملة عابرة قد يلتبس معناها على القارئ حين تقول انتصار «إن الثورة تسعى إلى إزالة اللون الذاتى للإنسان ودفعه نحو الجماعة..»

إن مثل هذا التعبير سوف يستدعى على التوكل ما قيل سابقا فى نقد الفكرة الثورية التى تحول الإنسان إلى رقم فى زغم بعض الناقدين.. بينما أن الثورة تسعى إلى توفير أفضل الشروط لتحرير الذاتية المبدعة للإنسان وتفجير كل طاقاته التى يحاصرها القهر والحرمان من كل نوع حيث إن تحرير كل فرد هو شرط لتحرير الجميع..

ولزم التنويه.

والديوان الصغير فى هذا العدد هو مختارات لشاعر ثورى عظيم رحل عن عالمنا هو "أوكتافيو

بأث" الذى يشكل مع شعراء وكتاب أمريكا اللاتينية فريقا من ألع كتاب عصرنا وفنانيه وأكثرهم
قدرة على التعبير عن شوق الإنسان للتعبير... من يابلو نيرودا.. لجورج أمادو، ومن جارسيا ماركيز
إلى أكتافيو باث... الذين حلموا جميعا بالكل الذى يطير.. وحيث
للحرية أجنحة

ريح بين الأوراق تقتلعها

زهرة بسيطة..

والحلم الذى نحن فيه.. حلمنا

هو أن نقضم البرتقالة المحرمة

أن نفتح الباب القديم الملعون

ونطلق سراح المسجون

وبعد كم نتمنى أن تصدر أعداد من مجلتنا دون اعتذار.. ولكن ما باليد حيلة..
نحن مدينون فى هذا العدد باعتذار للصديق الشاعر "ماجد يوسف" الذى تعرض موضوعه عن
سليمان الحلبي فى العدد الماضى للاختصار وجرى نقل هامش من مكانه ففقد وظيفته بعد الاختصار
وعلمنا أن مؤسسة الأهالى ونحن جزء منها قد انتقلت إلى مقر الحزب وأصبح عنواننا بالمناصفة هو
شى كريم الدولة - ميدان طلعت حرب القاهرة:

وفى زحمة الانتقال ارتبك العدد لأن أجهزه الصف التى جرى بعض الحثل فيها وتعطلت عطلتنا
بالإضافة إلى أن "ماجد" تأخر جدا فى تسليم موضوعه الذى زاد كثيرا عن عدد الصفحات التى
حجزناها له فكان ماكان، ونحن إذ نعتذر له نتمنى أن لا نضطر للاعتذار مرة أخرى لأى من كتابنا
وأصدقائنا.

المحررة



"ذهنية التحريم": من الأزهر إلى الجامعة الأمريكية

إبراهيم فرغلى

الاجتماعى والطبقى المختلف، الذى يتضمن اختلاف المفاهيم عن نمط الحياة السائد وحدود الحرية.. إلخ، خاصة أن نموذج الحياة الأمريكى يسيطر على أغلبية كبيرة منهم سواء عن وعى أو حتى عن غير قصد.

وبعيداً عن «الوضع الاجتماعى» و«الحلم الأمريكى» ومشروع الهيمنة الثقافية» فإن الثابت هو المستوى العلمى المتميز الذى تضمينه الجامعة لطلابها بتأكيدها على كافة الوسائل والقيم الذى يتحقق بها التعليم

يعتبر المبنى الأنيق - كلاسيكى الطراز - الذى يتوسط ميدان التحرير بالقاهرة ويحمل لافتة «الجامعة الأمريكية» نموذجاً لمؤسسة أكاديمية غربية يمثل وجودها هذا «آخر» ينبغى أن يكون «غريباً» بالضرورة، وهو ما تعكسه نظرات المارة وهم يتطلعون بشغف إلى المبنى فيما يختلسون النظر إلى تلك الكائنات «الغريبة» فى الداخل. وربما يكون ذلك طبيعياً خاصة أن الطلبة بهذه الجامعة يعكسون بوجودهم فى ذلك المبنى وضعهم

والبحث العلمى.

إلا أن الاستثناءات موجودة فى كل مكان.. وبإمكان أحدها أن يولد بشرارة صغيرة حرائق كبرى.

فجامعة كهذه لا تخلو من طلبة «كسالى» أو متهاونين فتستعين إحدى الطالبات بأحد أقاربها لتلخيص كتاب اقترحه مدرس تاريخ شاب كمرجع معاون لمادة «تاريخ الشرق الأوسط» بهدف تنمية الحس النقدي لدى الطلاب وهو كتاب «محمد» للمستشرق الفرنسى «مكسيم رودنسون»، فيثور قريب الفتاة ويوقع مع آخرين عريضة ضد الكتاب والمدرس، وتصل هذه العريضة إلى «صلاح منتصر» بالأهرام فيكتب فى عموده تحت عنوان «أمنمو هذا الكتاب» مقالة بها مقتطفات من الكتاب. ثم يعلن وزير التعليم العالى د. مفيد شهاب فى اليوم التالى اتصاله بالجامعة الأمريكية وإتخاذ قرار بمنع الكتاب وتعلن الجامعة عن سحب نسخ الكتاب من مكتبتها ومكتبة البيع ويشكر منتصر الوزير باسم ملايين المسلمين ثم يكتب فغنيلة المفتى نصر فريد واصل بالأهرام رداً على الكتاب من خلال المقتطفات التى ذكرها صلاح منتصر فى مقاله. ويقدم الأزهر اقتراحاً بوجوب عرض كل ما يتعلق بالدين الإسلامى لدى

الجامعات والهيئات التعليمية على لجنة خاصة بالأزهر لابتداء الرأى فيها.

وتبدأ جريدة «الشعب» فى نشر سلسلة من التحقيقات المثيرة تحت عنوان «الفرنسى السافل فى الجامعة الأمريكية».

وهكذا يصبح أحياناً بإمكان «طالبة بليدة» إثارة قضية - وإن كانت مكررة - بالغة الخطورة لأنها تعكس مجموعة من الظواهر وتثير أسئلة على قدر كبير من الأهمية.

من هذه الظواهر إشكاليات تطبيق علوم الإنسان والمجتمع على دراسة الإسلام فى ضوء تردى مستوى التعليم بالأزهر والدوجمائية التى يناقش بها كل ما يتعلق بالإسلام.

ثم إصرار المؤسسات الدينية على القيام بدور الوسيط بين الإنسان وربّه والوصاية على حق معرفة المسلمين.

وإشاعة الخلط بين الإلهى المقدس وحق البشر (المقدس).

وأيضاً بالأساس اعتماد السلطة الحاكمة على مرجعية دينية لضمان الاستقرار. وأخيراً وهى فى ظنى من أهم ما ينبغى مناقشته قضية العنف التى أصبحت مرادفاً أو مجاوراً لكل ما يتعلق بالخطاب الإسلامى.. (المصادرة - القتل - استخدام لغة متعالية، وخالية من اللياقة (انظر

مقالات الشعب). الأمر الذي جعلنا نتساءل مع محمد أركون «إن تكرار القول بأن الأديان الكبرى كلها تقف في جهة المعنى والتقدير وإنها قد دعت إلى السلام والمحبة والشفق بالمثل لا يعدو أن يكون نوعاً من إلقاء الموعظة. إن المسألة المطروحة هي التالية: إذا كان الأمر كذلك: فلماذا راحت هذه التعاليم بالذات تخدم غالباً على مدار التاريخ وبشكل منتظم ومستمر أبشع أنواع العنف وتخريب المعنى وتبررها؟». دعونا نتأمل قليلاً..

الوشاية التي بدأت بعريضة الطلاب ثم الكاتب الصحفي الذي يمارس فاشية تجعله بلا أدنى حرج يكتب بلافا بمنع الكتاب.

وإصرار المؤسسة الدينية على حقها في الوصاية. ثم الأسلوب المتعالي والخطاب الإرهابي الذي مارسه بعض الأقلام ضد الكتاب. كل ذلك سيؤدي إلى نتيجة واحدة هي أن الخطر الذي يترصص بالمدارس لا يقف عند حدود تخلي المؤسسات منه بل وبالأساس أنه الآن أصبح معرضاً «للعنف» باسم رسالة سماوية يفترض أنها تعلو من شأن العقل وتقوم على قيمة التسامح!

من جهة أخرى فإن الدوافع التي دفعت الطلاب كاتبي العريضة المذكورة وإن كانت تعبر عن «غضب»

و«غيرة»، إلا أنها تعكس في الوقت ذاته التحيز لمنطق «النقل» ولل فكر الواحد القائم على التلقين دون النقد، وهو ما استهدفه الاستعمار منذ وقت طويل ونجح في إشاعته رغم رحيله المادي منذ نحو نصف قرن.

في كتابه «دراسات في الثقافة الوطنية» يقدم د. أنور عبد الملك تشخيصاً لذلك بشرح طبيعته السياسية التعليمية التي نفذها الاستعمار البريطاني في مصر بإشراف اللورد كرومر حاكم مصر آنذاك ومستشاره المستر دانلوب:

«واستند دانلوب إلى خاصية معينة من خصائص العقلية الشرقية ألا وهي تقديسها للمكتوب، وللنصوص وراح يقيم تعليماته الدورية إلى المفتشين والنظار على أساس تنمية الذاكرة والحفظ بالذاكرة دون كل ما من شأنه أن ينمي ملكة التفكير النقدي الإبداعي الخلاق. رأى دانلوب أن الضمان الوحيد لاستعباد مصر على مر الأجيال لا يكمن في الاحتلال العسكري والاقتصادي بقدر ما يكمن في ضرب الفكر المصري في الصميم بحيث يصبح عاجزاً عن التطور والإبداع والخلق ويظل معتمداً على غيره ليتحرك. ورأى دانلوب أنه لكي يتحقق هذا الهدف لابد أن تتجه سياسة التعليم كلها نحو الحفظ دون

المنافسة، والترتيل دون النقد ومحاكاة المراجع والأساتذة دون تشرحها وتكوين رأى مستقل فيها»

وموقف إدارة الجامعة الأمريكية المتخاذل فى ظنى هو تأكيد من جانب آخر على إيمانهم بمفهوم الغرب الاستعماري القديم والذي يؤكد على أن العلم والتنوير والتقدم وحقوق الإنسان والتطور والتجديد... إلخ هى لهم ومن حقهم الطبيعي، أما بالنسبة لنا كشرقيين فلا يليق بنا - كما يقول صادق جلال العظم فى كتابه ذهنية التحريم - إلا الاستبداد الشرقي وقيمه قبل أن يحيلنا إلى كتاب مكسيم رودنسون - بالمناسبة هو نفس الشخص الذى وصفته «الشعب» بالسافل والكافر... إلخ - (وهو مراقب قديم للغرب الحقيقي وليس الإعلامى متتبع لسبوكه وعارف بأحواله) «جاذبية الإسلام» حيث يبين كيف سعى الغرب دوما فى تعامله مع الشعوب المستعمرة:

أ - إلى الحفاظ على كل ما غدا عتيقا وباليا فى حياتها الثقافية والروحية اليومية.

ب - إلى التحالف مع أكثر القوى محافظة ورجعية وتخلفا فى مجتمعاتها.

ج - إلى اتهام المثقفين الوطنيين مهما كان اتجاههم (إصلاحيين

ثوريين، اشتراكيين) بالتقليد الأعمى لأوروبا.

د - إلى عد كل محاولة للتحديث الجدى (أى التغلب على حلقة التخلف، والتبعية المفرغة) على أنها ليست أكثر من تزييف للأصالة المحلية وخيانة للخصوصية الشرقية العريقة.

هـ - تعزيز الأساطير حول أسرار الشرق الروحية العميقة وضرورة المحافظة عليها وحول حقائقه الغيبية المتجاوزة لعوالم المادة والحس وما وضرورة الدفاع عنها.

و - إلى تجسيد حكمة الشرق الدينية والتنظير لها باعتبارها متوارثة أبدا عن جد من غير الأزمان وبصفتها طريق الخلاص الحقيقى والفلاح الجدى فى العالم الحديث، يعبرة أخرى كلما كان إسلام العالم الإسلامى: أكثر بعدا عن العصر وأعظم ارتدادا إلى الوراء. وأكبر التصاقا بكل ما فات كان أكثر جاذبية للغرب».

هذه هى رؤية «رودنسون» للغرب الذى ينتمى إليه، وهى رؤية تعكس موضوعيته وقدرته على تحليل الأمور، نتفق ونختلف معه ولكن لا ننفيه ونصفه بالكافر والصهيونى والسافل بسبب مقتطفات من كتاب لم يقرأه أغلب الذين وقفوا ضده. الكاتب حسين أحمد أمين له

وجهة نظر مختلفة بالنسبة للكتاب الذي قرأه منذ ٢٥ عاماً، ويرى أنه من أكثر الكتب التي كتبها مستشرقون أجانب غير مسلمين عن محمد (ص) تعاطفاً معه «لدرجة أنه عندما يسألني أجنبي عن سيرة موضوعية للنبي اقترح عليه قراءه هذا الكتاب».

ويضيف: أن يكون هناك مجموعة من الناس تعتقد أن كافة الخلق يجب أن يتحدثوا عن النبي بطريقة معينة فهو أمر غير منطقي وغير عادل.. فمكسيم رودنسون معروف لدى كافة الذين يتعاملون مع كتب المستشرقين بأنه أكثر هؤلاء إنصافاً وتعاطفاً مع النبي وتقديراً للحضارة الإسلامية من خلال ما كتبه عن الصراع العربي الإسرائيلي ومقاله الرائع الذي صدر به كتاب «تراث الإسلام» من نظرة الغرب إلى الإسلام وكتابه الأروع «الإسلام والرأسمالية».

ورغم أن هناك بعض الكتب التي تناولت سيرة النبي بشكل أعمق مثل كتاب «محمد في مكة» لمونتجمري بوت أو ما كتبه فرانس بول إلا أن ما يميز كتاب رودنسون عن الآخرين هو أنه يمكن أن يقرأه غير المتخصصين بلغته الرشيدة التي تجعله أكثر جاذبية وسحراً شأنه في ذلك شأن كتابة الفرنسيين

بشكل عام.

من ناحية أخرى ليس هناك شيء اسمه كتاب، مقرر كما تناولت الصحف وأدعت أن المدرس الفرنسي قد قرر الكتاب، فالجامعات لا تقرر فيها كتب وإنما ترشح مراجع للنظر فيها وهو تفضل من الأستاذ والمفروض أن يبحث الطالب بنفسه عن المراجع.

وهناك ظاهرة مؤسفة جداً وهي تلك العادة المشيئة التي بدأت تتفشى بين الصحفيين والكتاب ورجال الدين من المزايدة وادعاء البطولة بأنهم «فضحوا مسراً» والمناداة بمصادرة أو منع تدريسه، وبملأه الفخر إذا تمت هذه المصادرة. وهو اتجاه يفيض يجب أن نستأصل شأفته قبل أن نعود إلى «محاكم التفتيش» التي تعمل على حرق الكتب.

إن الذين كتبوا عن كتاب رودنسون أو «آيات شيطانية» أو غيرهما لم يقرأوا أياً منها، وإنما يتخذون منها مناسبة لرفع العقيرة بالصراخ والشكوى لمصلحتهم لا لمصلحة الإسلام أو حتى الطلبة والدفاع عنهم كما يدعون.

ثم ما هذا الضوف اللذي بات يستشعره المسلمون كلما صدر رأى يخالف العقيدة؟ ولماذا كل هذه الحساسية المفرطة تجاه آراء تهاجم أو

بمرجعية السلطة الدينية النفعية
«إننا نناشد السيد رئيس الجمهورية
التدخل فوراً لتحقيق مطالب
شعبه».

والحقيقة أن هذا الخطاب الإرهابي
المتعالى يؤثر تأثيراً سلبياً، لأن
الطلبة حينئذٍ شرعوا فى كتابة بيان
يدافعون به عن حقهم فى المعرفة
وفى قدرتهم على التمييز استخدموا
خطاباً دينياً بدورهم وتسلل خوفهم
على أستاذهم الذى وضعه «خطاب
الإرهاب» موضع المذنب فراحوا
يدافعون عنه.

وقدموا اقتراحاً - يعكسون به
حسن نواياهم أمام المؤسسة الدينية
- بعرض الكتب «التي على شاكلة
كتاب مكسيم رودنسون على دار
الإفتاء المصرية والأزهر»، وإن أكدوا
أن هذا هو الحل لا المصادرة والمنع.

ولعل «عريضة الوشاة» التي
رفعت إلى صلاح منتصر أيضاً كان
لها نفس التأثير حيث إنها أعطت
انطباعاً لكثير من الطلبة بأن هناك
«مؤامرة» ضد الإسلام والدين أثارت
سخط الجميع على المدرس والكتاب.
وهذه نتيجة طبيعية «للفضب» الذى
لا يستطيع إنتاج حوار على أى
مستوى.

ولكن الذين حاولوا النظر إلى
الأمر بموضوعية اختلفت مواقفهم
لاحقاً ومنهم مثلاً «ريهام شبل»

حتى تتضمن نظرة موضوعية أو
تبرز حقيقة تاريخية. إن هذا يدل
على عدم يقين هؤلاء يمتانة الدين أو
أنهم لا يمتلكون من العلم ما يتمكنون
به من مواجهة الرأى المخالف بطريقة
علمية، وإنما الاستعانة بالسلطة من
أجل قمع الرأى الآخر والمصادرة من
أجل صدم انتشار الفكرة التي لا
يرضون عنها. وهذه ظاهرة لا تفسير
لها غير خلو جعبتهم من العلم
المطلوب لمواجهة الرأى الآخر.

وقراءة خطاب جريدة «الشعب»
يعكس بوضوح ما أشار إليه حسين
أمين سواء باستخدام عنوان
«الفرنسى السافل» والكافر
والصهيونى أو تقسيم الأمر إلى
حزبين «قدمنا الدليل على صهيونية
رودنسون فإذا أصررت على الانحياز
له فنحن منحازون لرَسُولِ اللَّهِ من
قبل ومن بعد».

حزب رودنسون وحزب الرسول!!
ناهيك عن نيرة التعالى والتهكم
والسخرية ولى الحقائق والتشكيك
فى خطاب الطلبة وتعميد الأخطاء
اللغوية به واستخدام مرادفات مثل
«الاستهبال» و«ياسفلة».

مما يعكس «مستوى» الخطاب الذى
لا يحتاج إلى تعليق. غير أن المدهش
أن هؤلاء الفاشيين لا يتورعون عن
مغازلة السلطة التي يفترض إنهم
يقفون منها موقفاً مضاداً ليقينهم

الطالبة بالجامعة الأمريكية - وهي فتاة محبة بالمناسبة - التي تقول: إنَّ الخوف من الكتاب هو خوف غير مبرر، ويعكس عدم ثقة هؤلاء الخائفين في معتقداتهم وقلة يقينهم فيما يعتقدون. وهناك كتب كثيرة تناولت التسلسل التاريخي للإسلام من وجهات نظر مختلفة، وعلينا أن نقرأ كل هذا ونستوعبه حتى نستطيع أن نفهم ونحتك وجهة النظر المنطقية في الدفاع عن معتقداتنا.

وترى أن المدرس الفرنسي هو ضحية وكبش فداء لأن هذه الواقعة ليست الأولى سواء في الجامعة الأمريكية أو غيرها.

وهناك «بيروفسيرات» يهاجمون الإسلام حتى بدون الرجوع إلى كتاب ليس فقط في الجامعة الأمريكية وإنما حتى في الجامعات الأخرى ولكن لا أحد يعرف عن ذلك شيئاً لأنه لا يتم تصعيد الموضوع إعلامياً، وهو ما ذكرته صحيفة «القافلة» التي تصدرها الجامعة.

وتقول «أميرة عبد الحليم» تدرس العلوم السياسية بالبرنامج الفرنسي إنها عندما قرأت صحيفة «الشعب» أدركت عدم موضوعية التناول ووجود مغالطات كثيرة، أولها إنه لا توجد لدينا مقررات، وإنما توصيات بالقراءة لعمل نقد أو

بحث. بالإضافة إلى أن المادة هي «تاريخ شسرق أوسط» ولا يمكن بالتالي أن يكون الكتاب هو المقرر، وإنما هو جزء مرجعي. بالإضافة إلى أن المدرس الفرنسي لم يختلف أو يخترع شيئاً جديداً، فالكتاب موجود بالمكتبة منذ فترة طويلة، ثم إنه كان دائماً يعطينا مساحة مطلقة للتعبير عن آرائنا دون أن يفرض رأيه في الموضوع. وقد أخبرني أحد زملاءي بعد قرائته للكتاب، إنه استفاد جداً منه وأنه سيدفعه لقراءة كتب أخرى كثيرة. واختيار موضوع الأنيان في الواقع يجعل الأشخاص متحمسين وغيورين للرد بشكل موضوعي ومنطقي.

وتضيف أميرة: قبل ذلك كنت أقابل أجناب من جنسيات مختلفة وهم غير مؤمنين وبالتالي غير مصدقين بالقداسة ويعتبرون الإسلام «حركة» تاريخية عربية وكنت مقتنعة إنه لابد من مواجهتهم والرد عليهم. لذلك لدى قناعة بعدم جدوى التقوقع. بالعكس على أن اقرأ كل شيء وأخذ وقتي في البحث عن الحجج المناسبة. والشخص الغربي الذي يتناول مثل هذه الموضوعات يتناولها من وجهة نظر أو منظور غربي بحث ولذلك على القارئ أن يكون لديه وعي بهذا وعلى كل حال فإن «الشعب» جريدة غير موضوعية

فى أغلب ما تتناوله وهى نتيجة توصلت إليها من خلال بحثين أعدتهما سابقاً أثناء دراستى. وهكذا تعكس وجهتنا النظر السابقتان «روحاً نقدية» نتصور إنها لا يمكن أن تنتج عن تصورات دوجمائية مدرسية تلك التى تحاول أن تفرضها بعض الخطابات الدينية، والتى لو تم تعميمها - كما يقول الكاتب والناقد محمود أمين العالم - لحرقنا مئات الكتب التى نختلف مع أصحابها.

ويؤكد محمود العالم إن رودنسون هو كاتب معاد للصهيونية ومتعاطف مع العرب وله وجهات نظر فى الأديان وليس الدين الإسلامى فقط. وهو عالم محترم وباحث فى تاريخ الفكر العربى السياسى والفكرى والفلسفى وتتميز أبحاثه بقيمتها وعمقها. ومن الخطأ اتهامه باتهامات جزافية لأنه ماركسى أو غيره وإنما يجب

مناقشة ما يكتبه وتكوين وجهة النظر عنه.

ويضيف العالم: والجريمة الأكبر هى استبعاد الكتاب ثم محاسبة الأستاذ الفرنسى.. فهذه جرائم ترتكب ليس فقط فى حق الثقافة وإنما بالأخص فى حق الديمقراطية التى نطالب بها والتى تتخسمن حرية الإطلاع إلا أن ذلك فى ظنى هو جزء من الحصار الفكرى المضروب الآن، والذى من نتيجته وجود أربعة صحفيين خلف جدران السجن لأنهم «انتقدوا» أوضاعاً معينة. وهذه حالة غير مسبوقة ولا توجد فى أى مكان فى العالم:

أن يسجن صحفي لأسباب مهنية. باختصار إن ما يحدث هو عودة للفاشية التى قد تؤول لاحقاً إلى حرق الكتب. لذلك نحن ندمو إلى حرية التفكير إلى أقصى حد وحرية الاختلاف، وبدون ذلك لن تكون هناك حياة ثقافية، وبالأخص حياة جامعية.

فى العدد القادم :

كتاب رودنسون وقراءة فى سجل دائر-
د. أنور مغيث

التعليم فى مصر.. إلى أين؟

د. سونيا حجازى

أصبحت الجامعة الأمريكية مشار جدل مرة أخرى هذه المرة ضد المستشرق الفرنسى "ماكسيم رودنسون" وهو إحدى الشخصيات المعروفة فى مجال الاستشراق الأوروبى وعلم اجتماع الأديان. وقد نشر فى سنة ١٩٦١ كتابا حول تاريخ حياة الرسول بعنوان بسيط هو "محمد" ومنذ ذلك الحين والكتاب متوفر فى المكتبات ويعتبر جزءا من البرنامج الدراسى لتاريخ الشرق الأوسط. طلب مدرس تاريخ شاب من تلاميذه أن يكتبوا عرضا نقديا للكتاب الذى وقع فى يد أسرة أحد الطلاب حيث اعتبرته مهينا للمشاعر الدينية وهو ما دفع ٤٦ من خريجي الجامعة الأمريكية إلى كتابة عريضة ضد عمهورة بتوقيعاتهم.

بشكل ما وصلت العريضة إلى "صلاح منتصر" بالأهرام، فكتب تحت عنوان "كتاب يجب منعه" يصف الكتاب بأنه من أسوأ الكتب التى كتبت عن الإسلام. يتفق صلاح منتصر لقرات من الكتاب يقول فيها رودنسون أن القرآن نتيجة لمرض محمد النفسى الناتج عن اضطرابه للزواج من امرأة أكبر منه سناً لاحتياجه إلى المال وأنه لم يكن مشبها جنسياً.

بعد مرور يومين اتصل مفيد شهاب وزير التعليم العالى بالجامعة الأمريكية وطلب منع تدريس الكتاب أو تداوله فى المكتبة فأبدى صلاح منتصر رضاه وسعاداته بهذه التطورات وشكر الوزير باسم

ملايين المصريين.

(من أين له مثل هذا التفويض؟). وأخيرا يتدخل المفتى غير أن هذا التدخل ليس إلا بداية الهجوم على الجامعة الأمريكية والفرنسيين. الآن تبدأ الآلية الإسلامية؛ صحيفة "الشعب" تقدم المعادلة "المنطقية" بمنطقها الخاص: «كل مستشرق يهودي وكل يهودي صهيوني. روجيه جارودي ليس من حقه أن يقول رأييه عن المذاهب اليهودية في "بلد الحرية" ولكن من حق كل سائل أن يقول ما يشاء عن ديننا».

فى عام ١٩٩٨ عام الاحتفال بمرور ٢٠٠ عام على حملة نابليون الاستعمارية ضد مصر. تتساءل "الشعب" إن كان هذان الفرنسيان يريدان إنهاء ما بدأه نابليون وتطلب من الجامعة الاعتذار علنا. وكل هذا لأن مدرّس تاريخ شابا أراد مناقشة كتاب كان متوقفا طوال ٣٧ عاما مع ١٢ طالبا. تطالب الشعب بوضوح بطرد المدرس من مصر بصفته شخصية غير مرغوب فيها.

بداية فإن ذلك يمثل خطورة على الشخص المعنى وهو ما يعرفه الصحفيون فلا يجب أن يضع المرء الزيت على النار خاصة مع محاولات اغتيال بعض أهم المثقفين المصريين (فرج فودة، نجيب محفوظ، مكرم محمد أحمد). وثانيا أن هذا الأمر شديد الإيذاء للثقافة السياسية فى مصر ولتعليم شبابها. إن الصراع الضمنى يلمح إلى أسئلة رئيسية بالنسبة للفلسفة العربية المعاصرة وهى القضايا التى ناقشها محمد عابد الجابرى مطولا فى بحثه "العقل العربى". إن الإسلام ليس كيانا جامدا كما يقول وكما يقول مجروح المسلمين فى جميع أنحاء العالم.

إن التاريخ العربى كان دائما تاريخاً متعدداً ولا يملك أحد أن يقدم لنا تفسيراً واحداً له. سواء كان رودنسون أو نصر فريد واصل فإننا نؤيد أن نستمع لكليهما.

يبين الجابرى فى عمله نسبة التاريخ ويصل إلى أن القياس والماضى لا يمكن أن يصل بنا إلى "نصح" بخصوص الوقت الحاضر. إن الديناميكية تزدهر فقط عندما تلتقى الأفكار والنظريات المتناقضة. كما يشير الجابرى إلى أن التعددية ليست مستوردة أو غريبة عن مجتمعتنا وثقافتنا. فالحركات الخارجة عن التيار الرئيسى مثل الصوفية والإسماعيلية والمعتزلة والشيعة والحوارج كانت موجودة بشكل دائم فى الإسلام وزادته ثراء بأفكارها التى قد لا نتفق معها.

إن السؤال المركزى يدور حول إمكانية التفكير المستقل والحرية الفردية فيما يخص الحكم الفردى على الأحداث التاريخية والحديثة.

إن النقاش الأهم يدور حول التفسير الفردى العقلى للتصوص الدينية. والنقطة الجوهرية هى شعار التنوير «قيم بنفسك». ولكى يفعل الناس ذلك لابد أن يكونوا قادرين على الحصول على المعلومات المتناقضة. إن التفسير سابق التجهيز الذى يوفره العلماء له تأثير على النسياسة المعاصرة.

يرى المفتى أن الطلاب أصغر من أن يقرأوا كتاب "رودنسون" واقترح أن المدرس كان من الواجب أن يستشيريه هو ورجال الدين الآخرين. ولكن هذا ليس دور المدرس فى الواقع. وهؤلاء الطلاب ليسوا أصغر أو أغنى من أن يقرأوا ويعرفوا كيف يدرس الإسلام فى الغرب، فلا ينبغي الاستهانة

بالشباب المصري.

وإذا كانت كل هذه الأحداث قد بدأت لتعطى الحكومة مظهر المحافظة على القيم الإسلامية في البلد، فعلينا أن نتساءل:

ما الذى سيتذكره المواطنون؟ هل سيتذكرون أن الحكومة حافظت على المجتمع والتراث أم أنهم سيتذكرون أن الجامعة الأمريكية - مرة أخرى - تستهزئ بدينهم؟

لماذا بدأت الحملة فى جريدة قريبة من الحكومة وما الذى يؤدى إليه عنوان جريدة الشعب «الفرنسى السافل فى الجامعة الأمريكية» خلال زيارة الرئيس مبارك لباريس مع مائة رجل أعمال؟ هل سنقدم وطننا دائما كوطن لمنع الكتب ومصادرتها؟

كما نرى فى دول عربية أخرى كلما قدمت الدولة أفكاراً أصولية يكون الأصوليون دائماً أسبق وأقوى فى النهاية إنهم هم الذين ستقوى صورتهم من خلال مثل هذه التصرفات وليس الحكومة.

د. د. سونيا حجازى: باحة فى مركز دراسات الشرق الأوسط المعاصرة برلين.



خطاب مفتوح إلى الرأي العام

فاطمة بسيونى

تركزت التنمية والحكاوى خلال الأيام القليلة الماضية فى الجامعة الأمريكية حول حادث يتعلق بمدرس يتم محاصرته وعريضة شريرة وكتاب. ذلك أن أحد الخريجين ومن وقع معه على العريضة المذكورة يدعون أن المدرس كان يقوم بدعاية معادية للإسلام من خلال فرضه على الطلبة كتاب بعنوان "محمد" للكاتب الفرنسى مكسيم رودنسون. كما ذهب الموقعون على العريضة إلى أن الأستاذ يقوم بتدمير عقول الطلبة وادعوا أن كتاب رودنسون معاد للإسلام.

إن مسببات الشاكى الشرس وجورقته الجاهلة ليست واضحة تماما، إلا أنه قد اتضح أن رئيس المحرضين لم يكن من طلبة الأستاذ فى أى وقت من الأوقات كما أنه لم يتواجد فى فصله وبالتالي فإن أقاويله لا تستند على استماع مباشر لما يدعيه فى عريضته. وهو لم يلتق قط بالأستاذ. إن اللهجة العالية لهذه العريضة التى تتجاهل الحقيقة كان لها آثار وخيمة خارج نطاق مجتمع الجامعة الأمريكية حيث أصبح الأستاذ مشارا للأحداث الخبيثة التى تستند إلى أنصاف الحقائق. فى عامود بجريدة الأهرام بتاريخ ١٣/٥/١٩٩٨، تم التعرض للأستاذ ومحاكمته وإدانتته أمام الرأي العام دون أى تفسير مقنع بل بتجاهل تام لوجهة نظر الأستاذ. وقد تطورت الأمور بدون أى منطق مقنع وأدت إلى وضع لا يطاق بما حث الحكومة على تقديم شكوى للجامعة الأمريكية وبالتالي تم التخلص من كل

نسخ الكتاب التي كانت موجودة بمكتبة الجامعة.

أما عن الأستاذ صاحب الموضوع، فهو يحاول من ناحيته أن يحافظ على كرامته الإنسانية في مواجهة الهستيريا الجماعية التي تنقض عليه. إن الأحداث التي أدت إلى هذا الوضع تذكرنا بما يستمعون بمشاهدة تشريح الجثث بينما أصبح النطق والتفكير المتأني مكانه في متحف الذكريات. وإنني لأشعر أنه من الجبن والخيانة للصدق أن نفتن عن الخوض صراحة في هذا الحائط الهائل من الأكاذيب والأقاويل التي يحاصر هذا الشخص.

إنني باعتباري طالبة سابقة لهذا الأستاذ أستطيع أن أشهد بكل ثقة أنه لم يقم أبداً وبحت أي طرف من الظروف بالتفوه بأي معان معادية للإسلام، كما أنه لم يحاول قط فرض وجهات نظره على الطلبة وعلى العكس من ذلك، فإن هذا الأستاذ قد أبدى دائماً موضوعية فائقة واجتهاد في خلق جو من الجدل الحريين طلبته مما شجعهم على التعبير عن أنفسهم دون خوف ولا رادع. إنه من ذلك النوع من البشر الذين كرسوا حياتهم لمناهضة كل أشكال التمييز والظلم. لقد عاش في هذا البلد ما يقرب من عشر سنوات كما أنه يتحدث لغتنا العربية بطلاقة، وهو نموذج للأوروبي المستنير الذي يتعاطف إلى حد بعيد مع العرب. صحيح أن تعاطفه مع الإسلام ومع المصريين ومع الفلسطينيين قد استفز كثيراً المتحورين على الغرب الذين يرفضون الاعتراف بكل ما يتضمنه "الأخر" من سمات بالغة التعقيد. وبالتالي فإن مجرد التفكير أو التلميح بأن المرء الشاب يمكن أن يكون قد دخل في جدال معادي للإسلام ليس فقط أمر باعث للسخرية بل يمكن اعتباره من قبيل الإهانة. ويبدو لي أن هذا النوع من الاتهامات التي سمعناها في الآونة الأخيرة يصل إلى حد التهيوّات والهلوسة.

ينبغي أن أوضح أن الأستاذ كان قد طلب من الطلبة إعداد مراجعة نقدية لكتابين وهما: "محمد" لمكسيم رودنسون وكتاب "الحروب الصليبية" كما يراها العرب» لأمين معلوف. ويعني ذلك أن الطالب عليه أن يستنتج استنتاجاته الخاصة التي تتماشى مع فكره الإسلامي. ففي آخر الأمر يؤكد الإسلام على قدرة الإنسان على التمييز بين ما هو صحيح وما هو خاطئ. كما أن واجب المسلم أن يقرر نفسه ما هو صواب وما هو خطأ حيث إنه لا يوجد وسطاء بين الله سبحانه وتعالى والمسلمين. إن الإسلام ينادي بحرية التفكير.

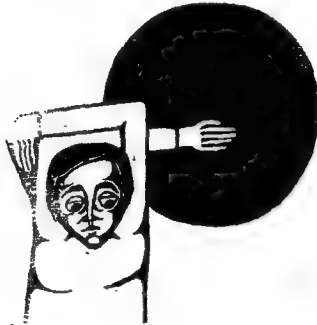
بالإضافة إلى ذلك فإن الكتاب كان ضمن كتابين للمراجعة ولم يتم التعامل معه على أنه كتاب مرجعي أساسي يجب على الطلبة استقراء معلوماتهم منه كما ادعت ذلك كذبا عريضة خريجي الجامعة وما استتبعها من ادعاءات ماثلة في الصحافتين المحلية والأجنبية. هناك أمر آخر تم تناسيه خلال هذه الجولة الحميمة التي تبنتها الصحافة ومجتمع الجامعة الأمريكية وهو أن هذا الأستاذ ليس مشغولا شخصيا عن توافر هذا الكتاب بالذات أو تتوافر أي كتاب آخر في مكتبة الجامعة الأمريكية حيث ظل الكتاب المذكور على أرفف المكتبة لفترة طويلة تمتد إلى يوم إصداره.

إنني لا أشعر بأي حرج في مطالبتي هذه برقع كل الاتهامات الباطلة عن الأستاذ أما فيما يتعلق بكتاب "محمد" لمكسيم رودنسون، فإن لدى بعض التعليقات: إنني اعتقد شخصيا أن مؤلف كتاب

"محمد" لديه فهم مغلوط للإسلام، ذلك أنه حينما يلمح إلى أن الرسول صلى الله عليه وسلم هو صانع الإسلام فإن معنى ذلك ضمنيًا أن ما تدافع عنه وتؤمن به باعتبارنا مسلمين ليس فى الواقع كلمة الله وبالتالي فإن الاستنتاجات التى ذهب إليها تنم عن عدم فهم قاطع للإسلام.

المسألة الآن هى كيف يتعامل الإنسان مع موقف مثل ذلك: هل يتم التغاضى عنه وبجاهله، أم أن علينا تحليله والتعامل معه بنظرة نقدية؟ إن تبني وجهات نظر الآخرين والاندماج إلى طابور الهستيريا ليس المدخل الملائم ولا يمكن أن يؤدي هذا الموقف إلى اكتساب الثقافة والعلم. وعلى أية حال فإننى لا أجد مبررا لإدانة أستاذ رفض أن يقدم وجهة نظره الخاصة فى الكتاب داخل الفصل وطلب من تلاميذه إعداد قراءة نقدية للكتاب. إن الدراسة الأكاديمية لا تعنى تدريس النظريات الجامدة، بل إن رسالتها تكمن فى تعليم كيفية تقييم المواقف والوصول إلى استنتاجات. إن مسئوليتنا فى المنطقة العربية الإسلامية هى التعامل النقدي مع الأساطير وسوء الفهم الذى يحيط بالإسلام. وإخفاء كتاب السيد رودنسون لن يصل بنا إلى أى شىء. فكيف لنا أن نتعلم إذا لم نكن قد قرأنا وصلنا إلى استنتاجات وعرفنا كيفية التغلب على هذه الأقاويل؟

وفى النهاية أكرر أننا قد أخطأنا كثيرا فى حق هذا الأستاذ الذى يجب أن يرد إليه اعتباره حيث تعرض إلى الأقاويل والإشاعات المغرضة التى أدت إلى تدهور وضعه. كما أنه قد أن الأوان لأن نتعامل بطريقة موضوعية مع الأدبيات التى تسمى الفهم بالإسلام. ربما لا تكون الجامعة الأمريكية هى المكان الأمثل لاستضافة هذا النوع من التمرين، إلا أنه يجب إيجاد مساحة تكون بمثابة ملتقى مناسب للتعامل السليم مع مثل هذه الموضوعات.



قضية

بيان من الطلاب

السيد/ رئيس التحرير المحترم

بعد التحية

طالعنا الصحف المحلية في الأسبوع الماضي بموضوعات عديدة حول كتاب "محمد" للكاتب الفرنسي "مكسيم رودنسون" الذي كان يدرس في الجامعة الأمريكية بالقاهرة. نود إحاطة سيادتكم أننا نحن الموقعين أدناه الطلبة الذين أعطى لهم هذا الكتاب لنقدته وتسليمه منذ عشرة أيام. ونحن هنا لا نود إلا أن نوضح الأمور ونعطى كل ذي حق حقه، حتى لا يقال عنا أننا ساكتون عن الحق والساكت عن الحق شيطان أخرس. قال تعالى «يا أيها الذين آمنوا إن جاءكم فاسق بنبأ فتبينوا أن تصيبوا قوماً بجهالة فتصبحوا على ما فعلتم نادمين» صدق الله العظيم. بهساطة شديدة، كان من المقرر علينا في بداية نصف العام الدراسي الحالي أن نقرأ كتابين: الأول؛ هو كتاب مكسيم رودنسون، والآخر كتاب يتحدث عن الإسلام وسيرة حياة محمد صلى الله عليه وسلم، وكتب هذا الكتاب عربى، أوضح لنا أستاذنا أن علينا كتابة ملخص صغير عن كلا الكتابين وأيضاً كتابة نقد يتراوح ما بين ٥ إلى ١٠ صفحات أيضاً عن كلا الكتابين. ولكن نظراً لضيق الوقت وتحت إصرارنا نحن الطلبة تم إلغاء الكتاب الثانى لأننا كنا قد بدأنا في قراءة كتاب مكسيم رودنسون. كان القصد من إعطائنا الكتابين، قراءة ما كتبه كتاب ليسوا عرباً أو مسلمين وأيضاً ما كتبه كتاب عرب ومسلمون عن حياة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وعن الدين الإسلامى. عند قراءة كتاب مكسيم رودنسون لم نكن تحت ضغط أو تهديد من قبل مدرس المادة، بل على العكس. كنا في غاية السعادة لإتاحة الفرصة لنا للرد على هذه الأفكار الضالة والمزاعم الباطلة التى كتبها أعداء الإسلام والسلم وأعداء الديانات الإلهية السماوية كلها. قال صلى الله عليه وسلم «من رأى منكم منكراً فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه، وذلك أضعف الإيمان» صدق رسول الله صلى الله عليه وسلم.

فالأكاذيب والافتراءات الباطلة في كتاب مكسيم رودنسون أمر لا يختلف عليه اثنان، وهو ما أدركه جميع الطلبة عند قراءتهم لهذا الكتاب، وهذا ما جعلنا نرد على هذه الافتراءات في نقدنا لهذا الكتاب. ولكن الفرصة لم تتح لنا لتسليم هذه الانتقادات والسبب واضح وهو قرار وزير التعليم العالي بوقف تدريس كتاب مكسيم رودنسون في الجامعة الأمريكية. إننا كطلبة نقترح عرض جميع الكتب التي على شاكلة كتاب مكسيم رودنسون على دار الإفتاء المصرية والأزهر الشريف لكي يقوموا بالرد على هذه الافتراءات والمزاعم، ومن ثم نشر هذه الكتب، ملحقاً بها الرد الصادر عن دار الإفتاء المصرية والأزهر الشريف، وليس منع هذه الكتب من التداول مطلقاً. نحمد الله إننا في بلد يحافظ على الدين الإسلامي والسيرة النبوية مثل باقي الدول الإسلامية، ولكن ماذا يفعل المسلمون في البلدان الأخرى عندما يواجهون مثل هذه الكتب؟ إن من واجبنا كمسلمين الرد على هذه الأكاذيب ليس محلياً فقط بل دولياً أيضاً. في الختام، نود توضيح أن ما تعرض له أستاذنا وهو أستاذ لمادة تاريخ المجتمع العربي من إهانات وشتمات هي حكم غير عادل تجاه هذا الأستاذ. يعلم الله إن هذا الأستاذ لم يقل كلمة واحدة ضد ديننا أو رسولنا أو أنه حرضنا على فعل ما لا نرضى. بل على العكس لقد أعطانا أسماء مراجع إسلامية مثل السيرة النبوية للأخذ منها لمساعدتنا في كتابة نقدنا. وهذا الأستاذ على استعداد تام لشرح موقفه، الذي اتسم بالحياد طوال العام الدراسي، أمام الجميع. الرجاء من حضرتكم نشر محتوى هذه الرسالة على صفحات جريدتكم الغراء والتي عرفت عنها الصدق والحيادية وذلك ليس إلا لتوضيح الأمور وإعطاء كل حق حقه.

وشاكركم حسن تعاونكم

طلبة مادة التاريخ المجتمع العربي

بالجامعة الأمريكية

بالقاهرة

* قدم طلبة مادة التاريخ العربي بالجامعة الأمريكية هذا البيان إلى جريدة "الوفد"، ولكنه لم ينشر بها. (أدب ونقد)

حول استخدام كتاب «رودنسون» فى الجامعة
الأمريكية بالقاهرة:

أثق وأتفاءل بمصر

ليدييه مونسيو

مدرس تاريخ الشرق الأوسط - الجامعة الأمريكية بالقاهرة

من الصعب الكتابة اليوم بخصوص قضية كان لها من الأثر ما تسبب فى حرب كلامية حادة، حيث وجدت نفسى وبالرغم منى فى قلب عاصفة ذات أبعاد متعددة.
ترجع هذه القصة إلى شهر فبراير عام ١٩٩٨، حينما طلبت من الطلبة عرضاً نقدياً لكتاب «محمد» (للمستشرق الفرنسى رودنسون الذى طبع فى الستينيات) الذى يدخل فى نطاق مادة التاريخ العربى التى أدرسها فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة فى الفصل الدراسى فبراير - يونيو ١٩٩٨، وكان الهدف قراءة دقيقة ونقدية للنص، مما أدى إلى اندلاع أزمة مايو ١٩٩٨.
وأريد هنا أن أتجاوز الانفعالات والادعاءات والانتهاكات الأخرى لإلقاء الضوء على حقيقة هذه القضية ذات التأثير القاسى على نفسى.

لم يسمح المناخ العام فى البداية لإعطاء رأى، لكن حان الوقت لإرجاع الأمور إلى نصابها وتوضيح لماذا اخترت هذا الكتاب. ولعله من المؤسف أن ذلك لا يبدو أن يكون تلاعباً من بعض خريجي الجامعة الأمريكية، فلقد اختارت مجموعة منهم بشكل متعمد تحريف الحقائق وتقديم معلومات خاطئة إلى الصحافة، مما أدى إلى تداعى الأمور بشكل مبالغ فيه. فعلى المستوى العام كان سوء الفهم يطفى على الموضوع، حيث إن بعض وسائل الإعلام بلغ بها الاستخفاف وعدم الالتزام فى معالجتها للقضية إلى التشهير دون تقص دقيق للحقائق. وأقننى أن لا يعانى إنسان ما عانيته

من جراء حملة التشهير التي كنت ضحيتها منذ أسابيع، دون أى دليل أو أساس من المعلومات الصحيحة. ولقد فضلت أن لا أقوم بشرح المسألة إلا بعد أن تهمد العاصفة، فكل ما ينصب عليه اهتمامى الآن هو توضيح الأمر، مرتكزا بذلك على الحقيقة الأساسية.

مادة التاريخ العربى - الفصل الدراسى ربيع ١٩٩٨

بدأت فى الشتاء الماضى تدريس الكتاب المقرر من الجامعة الأمريكية لمادة التاريخ العربى، والمعنون «نظرة عامة على التاريخ العربى» الذى قام بتحريره كل من الكاتبين الأمريكيتين WESS وجرين GREEN، حيث طلبتُ من الطلبة قراءة عدة أجزاء من الكتاب قبل كل محاضرة، ويستند الامتحانان للمادة على هذا الكتاب.

يحتوى البرنامج الخاص بمادة التاريخ العربى على العناوين الآتية: العصر الجاهلى، الرسالة المحمدية، الفتح الإسلامى، تاريخ الدولة الأموية، تاريخ الدولة العباسية.. الخ. كذلك يطلب الأستاذ دراسة نقدية لكتب أخرى فى الموضوعات المذكورة نفسها. لذا اخترت أعمالا تمثل آراء مختلفة من بينها كتاب «محمد» لروذنسون، و«الحروب الصليبية من وجهة نظر العرب» لأمين معلوف.

أما الكتاب الأول فهو موجود فى مكتبة الجامعة منذ سنة ١٩٧١، وتتوافر منه أربع نسخ. وقد استخدم عدة مرات فى مراد العلوم الإنسانية بالجامعة الأمريكية، فالكاتب هو باحث ومستشرق معروف فى مجال الدراسات الأكاديمية، وتدرس أعماله فى أغلب الجامعات على مستوى العالم.

ولقد شرحت للطلبة فى بداية الفصل الدراسى بوضوح شديد أن هذا الكتاب صعب ويمكن أن يصدم ويحرج مشاعرهم، وأضفت أن كتب المستشرقين فى بعض الأحيان تثير السخط عند تناولها بالتحليل والتعليق، لكن على مستوى الدراسة الجامعية يجب أن يكونوا قادرين على قراءة أعمال يختلفون معها جذريا فى وجهة النظر، كما حددت بدقة ما يجب أن يشتمل عليه العرض النقدى للكتاب فى ثلاث نقاط:

١ - عرض موجز للأفكار الرئيسية التى يحتوى عليها الكتاب.

٢ - التركيز على بعض الفصول أو القضايا الأساسية فيه.

٣ - تعليق نقدى من وجهة نظر الطالب.

فالقسمان الأول والثانى يوضحان لى أن الطالب قرأ الكتاب، أما القسم الثالث فهو يعد صلب العمل بحيث يُطلب فيه دراسة نقدية لأفكار المؤلف. تعليماتى كانت أكثر من واضحة، وقد قمت بتكرارها مرارا على الطلبة داخل المحاضرة وخارجها، وشرحت أيضا أنتى أنتظر كل أشكال التعليق والنقد الذى يمكن أن يصل إلى دحض الكتاب، وقلت لهم وفقا لتعبير شعبى فرنسى «يمكنكم قتل الكاتب»، وهدم حججه كلها. كما شرحت أن عليهم الرجوع إلى مصادر ومراجع أخرى حتى يستطيعوا قراءة الكتاب قراءة عميقة ونقدية، وكتبت على السبورة السيرة النبوية، ومصادر التراث الإسلامى وكتاب «حياة محمد» للدكتور محمد حسين هيكل وكذلك كتاب المستشرق الإنجليزى (M. WATT) وات.

تقرر هذا البحث منذ شهر فبراير الماضى وفوجئت فى ٥ مايو ١٩٩٨ بأن هناك شكوى رسمية،

موقعة من بعض الحريجين (الذين لم ألتق بهم أبدا) تستند إلى وقائع مغلوطة وأخطاء ليس لها أساس من الصحة لما حدث فعلا في الفصل. حيث تضمنت، ليس فقط تحريفا للوقائع، بل شملت اتهامات خطيرة تنهني بالترويج لأفكار ضد الإسلام ولمحاولة هدم معتقدات الطلبة عمدا من خلال اختياري لهذا الكتاب. ولم يكتفوا بهذا القدر، بل أطلقوا شائعات في حرم الجامعة بأنني أمنت النبي محمد في المحاضرة وحاولت فرض أفكار الكاتب على الطلبة. وكل هذه الأكاذيب والتهم طبعها تتنافى مع معتقداتي وأخلاقي.

تجارب وملاح شخصية:

هذه القضية الخطيرة جعلت من اسمي، وسمعتي، ونزاهتي موضع اتهام. والأسوأ من هذا، ما تعرضت له من إهانة هويتى والقيم التي أعنتها، والتي من أجلها أحرص على وجودي بمصر، لذلك أود أن أوضح هذا البعد من حياتي:

أنا شاب فرنسي... عشت أغلب سنوات نضجي في مصر، وأعتقد أن مدى ارتباطي واندماجي في هذا البلد الذي أحبه ولازمت مستمرا في التعرف على شعبه، وعاداته وقيمه، وتراثه، وتاريخه الثري، يؤكد إخلاص مشاعر الذين يعرفونني أو القريين مني الذين لم يشكوا بي أبدا حتى في تلك الأيام القاسية، ومجرد الشك في عاطفتي واحترامي لمصر هو جرح عميق لشخصي. لقد تكونت عاطفتي تجاه مصر هنا على أرضها، منذ اللحظة الأولى لإقامتي التي كانت محددة بفترة قصيرة لكنها امتدت.

يرجع اهتمامي الشخصي بالعالم العربي والإسلامي إلى فترة الطفولة، حيث ترعرعت في ضاحية شعبية توجد بها أعداد كبيرة من جماعات مغاربية وبالأخص جزائرية. حيث تعرفت على أناس آخرين لهم لغتهم وعاداتهم ومرجعياتهم وتجاربهم المختلفة، ثم أصبت بصدمة عند اكتشافني للعنصرية التي يتعرض لها هؤلاء السكان الذين يشاركونني في المدرسة، والسكن، واللعب، وكانت تلك هي نقطة البداية لتلك العاطفة التي أملكها تجاه العالم العربي والإسلامي.

ولعل من الذكريات البالغة الأثر والدلالة في حياتي أنني شاركت في التمانينيات مع بعض الشباب العربي في فرنسا في حركة مناهضة للعنصرية ومطالبة بالمساواة في الحقوق، وكان أحد دوافعي هو القلق الشديد إزاء الممارسات العنصرية في فرنسا ضد العرب والمسلمين.

أما فيما يخص المسألة الإسلامية في فرنسا، فلقد كنت دائم الدفاع عنها على المستوى العام، كما رفضت طرد البهات المحجبات من المدارس، ودافعت عن حق بناء المساجد في فرنسا، وكنت من المؤيدين لتأسيس هيئة تمثل المجموعات المسلمة لكي تهتم بالشئون الخاصة للمسلمين في فرنسا (مثل اللحم الحلال، وتحديد بداية شهر رمضان، مروراً بالتعليم الديني... إلخ)، كما أنني لم أكف أبدا عن الدعوة لضرورة الحوار بين أوروبا والعالم العربي/ الإسلامي، فضلا عن أنني من مؤيدي القضية الفلسطينية. كل هذا أثار أهل بلدي من الفرنسيين على.

ولقد اشتركت في ندوة الحوار الأوروبي/ العربي التي نظمتها الجامعة الأمريكية، وارتكز بحثي على مواجهة العنصرية ضد المغاربة في فرنسا، وبخلاف ما يقال في بلدي برهنت على أن العنصرية

ليست نتيجة صعوبة اندماج المهاجرين المغاربة في المجتمع، بل رفض عدد كبير من الفرنسيين لوجود هؤلاء المهاجرين في مجتمعهم.

إن تجرئتي الحياتية في مصر جعلتني أرى أنه على الغربيين المقيمين في مصر والمنطقة أن يقيموا جسرا بين الثقافتين وأن يعملوا على تقويته لمواجهة الأحكام المسبقة والصور النمطية الموجودة للأسف في العقل الغربي. كما يجب أن يشاركوا في بناء فهم صحيح ومتبادل، وذلك من خلال أفكارهم وتحليلهم للعالم العربي والإسلامي، ولقد كانت حياتي الشخصية والمهنية في مصر منذ تسع سنوات شاهداً على هذه الرؤية.

العملية التعليمية والمنهج النقدي

ماذا فعلت إذن؟ كمدرس في جامعة، قمتُ باختيار عدد من الكتب الموجودة في المكتبة، وطلبت من الطلبة عرضاً لقراءة نقدية للمضمون والإشكاليات، فطلب قراءة نقدية لأعمال معروضة في مكتبة الجامعة لا يعكس بالتحديد اتجاهات المدرس ولا حتى أفكاره، والهدف من قراءة أي كتاب هو تكوين نقدي لمحتواه، وهذا يعني بالنسبة للطلبة قراءة جيدة للعمل ومحاولة الرد والنقد والتعليق على الأفكار التي تطرحها هذه الكتب، مما يجعلهم مؤهلين في النهاية لعمل نقدي فعال. إن مهمتي كمدرس هي تشجيع الطلبة على القراءة والتفكير وتأهيلهم للقيام بدراسات نقدية قد تصل في بعض الأحيان إلى الرفض الكامل للكتاب، فاهتمامي كان - ولا يزال - هو تسليح الطلبة بالقدرة على النقد والتفكير الحر وهذا يعني:

١ - أن يكونوا على دراية بما يمكن أن يقال عن الإسلام والعالم العربي.

٢ - فهم الأفكار الأخرى وتقددها نقداً علمياً.

وكل هذا لا يمكن تحقيقه إلا من خلال القراءة والتفكير والتأمل وتنمية القدرة على النقد الحر. وطبقاً لهذا المنطق، فعلى الطلبة الاطلاع على أعمال متنوعة ومختلفة تنمي قدراتهم الفكرية وتساعدهم على بلورة وجهة نظرهم الخاصة، وهذا لا يضعف من نسق المعتقدات التي يمتثلونها، بل على العكس تماماً يساعدهم على بناء كفاءتهم التحليلية وثقتهم بأنفسهم من أجل الدفاع عن أوضاعهم في سياق توجد فيه أنساق فكرية مختلفة.

ولقد أثبتت لي تجربتي في مصر هذه المرة أيضاً - برغم الظروف الصعبة - أن الطلبة المصريين «أبداً» كانت اتجاهاتهم «لديهم اعتقادات راسخة وأفكار ومبادئ ثابتة بفهم عميق، وأنهم ليسوا أطفالاً يمكن تغييرهم بسهولة، فهم يقرأون ويفكرون ويناقشون ويقيمون الحجج والدلائل انطلاقاً من تعليمهم وقيمهم وتجربتهم ومعتقداتهم، وهي علامة إيجابية تدل على القوة، والإيمان الراسخ وعلى حيوية هؤلاء الشباب وحيوية مجتمعهم.

والدليل على صحة ما أقول أن المساندة الأكثر فعالية، حصلت عليها في هذه اللحظات الصعبة من طلابي الحاليين والقادمين.

الخلاصة:

لم أكن أتصور يوماً أن مجرد طلب عرض لقراءة نقدية في جامعة يمكن أن يؤدي إلى هذه الأزمة. وأدرك تماماً عمق الصدمة والألم لدى المسلمين بسبب ما نشر في بعض وسائل الإعلام من تحريف وإدعاء، فهم لا يعلمون أن هذه المعلومات مغلوطة وأنها عرضت خارج سياقها. ولقد أعتدت وتعرضت للافتراء وأصابني الضرر بشكل بالغ في كرامتي، ونزاهتي، وسمعتي. اتهمت وحوكمت وأدنت دون دليل، ودون أن تتاح لي الفرصة لتوضيح الأمر. فصحيح أن هذا النوع من الافتراء يمكن أن يحدث في أي مكان من العالم، في فرنسا أو الولايات المتحدة أو أي بلد في العالم، وكثيراً ما نجد مجموعة من الناس يشوهون الوقائع، ويقذفون غيرهم بالشتم ويلبسون عنق الحقائق.

ولقد أصرت منذ بداية هذه الحملة ألا أستخدم كأداة للإساءة للمسلمين والعرب، فإنني رفضت وسأرفض دائماً كل أشكال المساندة من الجهات العنصرية والصهيوتية وكل من يهادي المسلمين والعرب المصريين بحجة الدفاع عنى أو إثبات الحقيقة، ومن ثم فقد امتنعت بشدة عن كل الاتصالات التي تأتي من الصحف الغربية حتى لا تؤخذ القضية بمعايير متفاوتة.

هذه التجربة هي أسوأ ما تعرضت له في حياتي على الإطلاق. ففي ظل هذه اللحظات المرة أتيت لي الفرصة النادرة لأتعرف عن كثب على أحسن ما في هذا البلد الذي يتمثل في الثقة والمساندة التي تلقيتها من مصريين ومسلمين وعرب ومن مجموعات ليس لها أية مصلحة خاصة سوى إظهار الحقيقة والدفاع عن العدالة. وأود أن أشكر دون تحديد الأسماء، كل الذين وقفوا بجانبى في هذه المحنة من محافظين وذوى الفكر الدينى وLiberalين ونساء محبيات وغير محبيات وأولياء أمور وأصدقاء ومعارف جدد قابلتهم خلال هذه الأزمة وأثبتوا لي ثقتهم ومساندتهم مما ترك أثراً بالغاً في نفسي.

لقد أثبت لي رد فعل طلابي الحاليين والقدامى أن المنهج النقدي، يبقى هو المنهج الوحيد القادر على إعداد الأجيال لمواجهة العالم وحقائقه، وأصر على أهمية تزويد هذه الأجيال بالأدوات التحقيقية والتحليلية التي تجعلهم قادرين على الاستماع والفهم والقدرة على نقد الأفكار خاصة تلك التي تقف ضد عقولهم، وهويتهم وكرامتهم.

أثبتت لي هذه التجربة ثقتى وتفاؤلى بمصر والحضارة الإسلامية والعالم العربى، وأكدت لي أيضاً أن هناك أناساً لهم إمكانيات عظيمة للمستقبل لا تنحصر فقط في التعليم لكن تعتمد من قيمهم ومبادئهم وأخلاقهم.



سعد الله ونوس: الواقع والتاريخ فى النظر والإبداع

نبيل سليمان

تردد فى كتابات سعد الله ونوس مفردة الواقع وحيدة، أو مقرونة بصفة - وهو الغالب - فتغدو: الواقع المادى، الواقع الذهنى، وبخاصة: الواقع الراهن، وسواء فى التحديد النظرى والمفردة أم عبر السياق، فدلالة الواقع (بالإنفراد وبالوصف) تقضى مباشرة إلى الحاضر، إلى اليومى الراهن، ولذلك تعنى لدى الكاتب مفردات (الحياة اليومية - الراهن اليومى) تماماً ما تعنيه مفردة الواقع: فالواقع لدى سعد الله ونوس هو إذن جسد الحياة.

أما التاريخ فتذهب دلالاته مرة إلى الماضى - القريب أو البعيد - ومرة إلى الأزمنة الثلاثة: الماضى والحاضر والمستقبل. فالتاريخ لدى الكاتب هو إذن روح الحياة.

ولئن دقت أسئلة كتابات الكاتب مرة فى الجسد ومرة فى الروح ومرة فيهما معاً، فقد كانت وحدتهما تحكم تلك الأسئلة دوماً، وليس من عزل بين الواقع والتاريخ. ولعله ليس من المصادفة إذن أن تكون (ميدوزا تحلق فى الحياة) أول نص ينشره ونوس عام ١٩٦٢ فى مجلة الآداب، سواء بسؤال السلطة والعلم والفن فيها، أم بفعل السرد فى الكتابة المسرحية، ولعله وليس من المصادفة أيضاً أن تتصدر مسرحية (الرسول المجهول فى مأتم انتيجونا - ١٩٦٥) بهذه العبارة: (ما فائدة التاريخ إن لم يكن يسمح لنا بالتنبؤ)، كذلك أن تبتدئ هذه المسرحية بالمجوعة والتماثيل حتى تظهر خضرة، ثم

حسن، فتخرس التماثيل، ويتسلل الصبي بعد حين، ثم من حين إلى حين، مخاطبا حسن «يقول سيدى التاريخ: إنك لن تتجو»، ولا يخرس الصبي وصوت - رسالة التاريخ اقتلاع حسن لسان الصبي أو فرمه.

من ناحية أخرى، ويتتبع تاريخ الكتابة وليس النشر، رغم قربهما، نجد أن أسئلة الواقع هي ما شغلت المسرحيات الأخرى التى كتبها سعد الله ونوس فى مرحلته الأولى التى ختمتها هزيمة ١٩٦٧. وسواء - صح تليس بعض تلك المسرحيات بالوجودية التى كانت ناشطة فى المناخ الثقافى آنئذ، أم لم يصح، ففيما عدا ميدوزا وانتيجونا، انشغلت بقية المسرحيات الأولى للكاتب بالمتسول والسيد والسجين والتعذيب والسناجاة والمسخط وسواها من علامات وشخصيات العلل الاجتماعية للمستينيات، أى أنها انشغلت بعزل الواقع الاجتماعى والسياسى، فشخصت الطبقي فى الفقير الذى تدوسه الأقدام، والوطنى المقاومة الفلسطينية إبان بزوغها وباحتشها العربية، ويسرى ذلك من الطبقي والوطنى، فكانت: (جشة، فصد الدم ١٩٦٣، الجراد، مأساة بائع الدبس الفقير - ١٩٦٤، المقهى الزجاجي، لعبة الدبابيس - ١٩٦٥). ولعل هذا المقطع الذى ختمت به الجوقة مسرحية بائع الدبس الفقير، يشير إلى شواغل ما كتب الكاتب وما لم يكتبه فى مرحلته الأولى:

«وفى ضمير المساحة ما تزال هناك حكايات لم تُرو»

حكايات عن بائع البرتقال .. عن بائع البصل

عن موظف مصلحة المياه... عن طالب المدرسة

عن حارس مصنع الكونسروء... عن الكسرتيرة الجميلة

وطفل الحضانة الذى لم تحمه الحداثة.»

تجمل سيرة الكاتب أنه قد توقف عن الكتابة المسرحية فترة قصيرة إثر تلك المسرحيات الأولى، لا تتجاوز الستين. فلعل كان خلاهما يتلمس مشروعه المسرحى والثقافى، والذى أسرعت إليه هزيمة ١٩٦٧ فبلورته فى هيئته الأولى والحاسمة عبر (بيانات لمسرح عربى جديد - ١٩٩٧). وفى الطريق إلى هذه البلورة جاءت المسرحيتان الفاصلتان - (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) و(الفيل يملك الزمان) وستتوالى من بعد، كما هو معروف، نصوص الكاتب ومساهماته الثقافية حتى عام ١٩٧٩، ليختم بمسرحية (عندما يلعب الرجال) هذه المرحلة الثانية، ويجعلنا نتنظر صمته الصاخب قرابة عشر سنوات قبل أن يتابع المرحلة الثالثة التى امتدت حتى وفاته، وتدفقت خلالها كتابته الإبداعية وغير الإبداعية.

عبر هذه العقود الثلاثة - ونيف - بات لسعد الله ونوس مشروعه الثقافى - ومنه المسرحى - الذى نسعى هنا إلى تلمس هاتين العلاقتين الكبيرتين فيه: الواقع والتاريخ، وابتداءً بالمستوى النظرى فيه، ولعل الرسم التالى لهذا المستوى أن يقى ببعض الفرض.

١ - (هنا، والآن) هما المفردتان اللتان حدد بهما الكاتب ما يعنيه به (الواقع). ففى مجادلتة فى الاقتباس المسرحى وإعادة كتابة أو عرض عمل مسرحى سابق فى زمن ومكان آخرين، ليسا زمن

ومكان إبداعه الأول، يقول: «وإن الإبداعات المتغيرة للنص الواحد وفق تغير المرحلة التاريخية، واختلاف البيئة، لا يفسرها إلا طموح المسرحي لأن يكون عمله راقياً، أى فعالاً هنا والآن» (المجلد الثالث من الأعمال الكاملة ص ٧٠). ويستشهد الكاتب في تأكيد قصده بتعديل بلاتشون لإخراجه طراطوف ثلاث مرات في أقل من خمس عشرة سنة (وفي كل إخراج كان طراطوف يتجدد ويصبح راقياً في تاريخ لا يكف عن التغير، (م/٣ - ص ٧٠). وفي مداخلته العائدة لعام ١٩٧٨ والمعنونة بـ (مأزق المسرح) يستخدم ونوس المفردتين اللتين يصوغهما عبد الرحمن منيف بعد سنين في عنوان روايته (الآن.. هنا).

٢ - افتتح سعد الله ونوس بياناته لمسرح عربي جديد بمشهد - مقدمة، وجعل له عنواناً إضافياً (المسرح مرآة). وأعلن الكاتب هنا حلفه بالمرآة المادية (الواقعية) المفصلة على قد الستارة، والتي يرى فيها كل متفرج نفسه، لتتبدى ردود فعله على اللعبة الكبرى: الاجتماع.

قريب ذلك كان قد عثى ما كتبه عن جان لوك غو دار بـ (سينما في مرآة السينما - ١٩٦٧). وبعد ذلك بمقدور قال في حوار مع جمعة الحلقي إن المرأة كانت وسيلته المثلى لرؤية نفسه ورؤية الآخر في عملية انعكاس مركبة ومزدوجة، كي تكشف ويوعى شقى ثنائية العدو وازدواجيته: الصهيوني الناطقي والخارجي: (مجلة الحرية ١٩٩١/٣/٣١ - دمشق).

وكما في مسرحية (الاغتصاب) التي عنها الكاتب في هذا القول، ستلى المرأة، أيضاً في مسرحية (يوم من زماننا)، إن ركبت فلدوى في بيتها المرايا لترى جسدها من كل الجهات دفعة واحدة وباشراق مفاجئ: لكنها رأت كما تقول لفاروق تكوينات تتكرر وتعاكس في تعقد لا نهائي «وفي النهاية هذه هي الحياة» (م ٢ - ص ٢٣١).

هكذا، من المرأة - المجاز (أو بمسبارة الكاتب: المرأة - الوهم) إلى المرأة - الواقع (الحياة) بتعبير فلدوى، يمضي السبيل بالمسرح والسينما والفن والأدب في سعى دائم، منذ البداية (مرآة غودار ١٩٦٧) حتى النهاية، فيقطع من الانعكاس الميكانيكي، ويشكل بصيرة جديدة تحلق في المعيش. وهذا رسم آخر من رسوم (الواقع) لدى سعد الله ونوس، لكنه كالرسم السابق، وكالرسوم اللاحقة، لا يتكامل إلا بعد الخروج من تجزئية الدرس إلى التركيب الذي أسفر عنه مشروع سعد الله ونوس. ٣ - ومن ذلك ما بعده الموقف الصحيح للأديب في بلد متخلف، وهو «الانغماس في الواقع أكثر فأكثر، بدلاً من معاداته. فهمه والتعمق بمشكلاته بدلاً من التعالي عليه. تفصيل دور يناسب هذا الواقع بدلاً من توهم أدوار مطلقة ومربكة تنتهي بنا إلى الضياع أو القلق» (م ١ ص ٣٨٣). فالأديب الذي يعى واقعه، ويدرك مسؤولياته في تبديل هذا الواقع، ويحدد دوره دون أوهام، ويعيداً عن الملابس الجاهزة، لا يمكن أن تشله المحوقات وتلجم قوله (م ١ ص ٣٨٤). إنها بديهية في رأى سعد الله ونوس منذ العام ١٩٧٢.

منذ الستينيات كان ونوس يبحث عن صفة مسرحية ما، قادرة على الفعل في الواقع الأراهن (م ١ ص ٤٥٩). ولئن رأى أنه في نهاية السبعينيات قد بدأ يضيح (مشروعه)، فقد عاد وهو يصوغ

المشروع من جديد فى منتصف الثمانينيات، عاد يتساءل: لماذا لا ننتقل من الراهن ؟ من وضع متفرجيننا ؟ (م - ١ ص ٤٥٩).

فقبل الأدب والأديب، والمثقف والثقافة فى الواقع، كان الهاجس الحار للكاتب على الدوام. ولذلك ظل يتساءل «كيف يمكن أن يحقق المسرح جدواه إذا لم يحطم قوقعته ويتحول فعلا هنا والآن، فعلا حقيقيا يؤثر ويغير (٣م ص ٧٦).

٤ - وإضافة السبيل إلى ذلك الموقف الصحيح، وإلى ذلك الفعل المجدى، نرى الكاتب يبتدىء خروجه من الصمت بنقد نفسه وجيله، كما فى مخاطبته لنورى الجراح: «لا تنس أثنى واحد من جيل من الكتاب أخطأوا خطأ فاحشا حين ربطوا وشكل عضوى بين فعاليتهم الإبداعية وفعاليتهم السياسية» (مجلة الحرية ١٩٨٦/٢/٢٢ - دمشق). وفى المقام نفسه يقول أيضاً: «أرى أننا مسئولون وبصورة عينية، عما حدث، لأننا لم نتعمق فى رؤية واقعنا، وفى رؤية القوى الحقيقية التى تتصارع وتشكل هذا الواقع. ثم إننا مسئولون أيضاً لأننا لم نتحل بالجنرية الكافية لمواجهة الواقع».

ويصل هذا النقد إلى مفاد حين يشخص فى قوى اليسار الانسلاخ عن الواقع والعجز عن القوص فيه ودرس، والانصراف إلى الحلم بالتغيير.

٥ - وإضافة هذا السبيل أيضاً، هجس ونوس بالأيدولوجى والسياسى منذ البداية، حين كان يصوغ مشروعه، كما تجلج معاورته ليرناردورت عام ١٩٦٨، والتى يختصمها برد المسرح إلى جوهره الأيدولوجى، وبأن الأيدولوجيا هى بالذات التى يمكن أن تحدد الطريق لرسم الواقع، فبمعقب برناردورت: «بالضبط: كل شىء يتعلق بالأيدولوجيا» (٣م - ص ٢١٥)، أما فى الصياغة الأولى للمشروع عام ١٩٧٠ فقد مضى ونوس إلى أن كل أدب، مهما بنا لاهيا فى إثبات المضمون الأساسى للأدب، هو فى جوهره ذو مضمون وبعد سياسيين. ولذلك فالمسألة ليست فى إثبات المضمون السياسى للأدب، بل فى تقويم الأدب والحكم على تياراته واتجاهاته من خلال مضمونه السياسى، بالإضافة إلى شجنته الجمالية.

ها هنا تترجع بقوة أصداء الستينيات من سورية والبلاد العربية إلى باريس، حيث كان للسياسى وللأيدولوجى ضغطهما الكبير، والذى استمر كذلك طوال السبعينيات. بيد أن سعد الله ونوس لم ينحن لهذا الضغط، بل دقق فى العارض والأصيل منه، وصاغ - كمبدع - مفهومه الشهير فى مسرح التسييس مؤكداً على أن القول: كل مسرح سياسى - ومنه كل أدب - لا يحل المشكلة.

ومن بعد، عندما خرج من صمته وعاد يصوغ مشروعه نظراً وإبداعاً، ألع كما رأينا على نقد نفسه وجيله، ومن ذلك بالطبع تقده لما تربع فى البدايات من أصداء ضغط الأيدولوجى والسياسى على الإبداعى، كما فى الهامش الذى أضافه فى طبعة أعماله الكاملة (١٩٩٦) إلى ما كتبه عن عرض (الزير سالم - ١٩٧١) وهو: كم كنا متشدين فى تلك الأيام (٣م - ص ٤١٦).

٦ - أما الخطوة الأولى بعدما تقدم فهى تشخيص الواقع. ومن مساهمة الكاتب فى ذلك تصنيفه

لمشكلات (الواقع الراهن) بالاستبداد والسلطة، وبغياب المجتمع المدني والدمج الاجتماعي، وبالتخلف والتبعية والتجزئة القومية، كذلك: القضية الفلسطينية.

هذه العنوانات العريضة، والتي لا تقتأ الألسن تلوكها، هي ما دأبت مسرحيات سعد الله ونوس على تجسيده منذ البداية، وسواء بالوثائقى فيها أم بالتاريخى أم باللعب أم بالإعداد أم بالتجريب، وهو ما سنرى بعضه فيما بعد، ونكتفى منه الآن بما أجملته مسرحية (يوم من زماننا) فى قولها: الواقع أشد قتامة وفحشا من قدراتنا التخيلية. كذلك ما أجملته هذه العبارات من محاورته مع نبيل حفار: نحن فى منعطف ينعطف ثم ينعطف، أى أننا لسنا فى منعطف تاريخى واحد. إننا فى مرحلة تاريخية متفجرة وأحيانا شبيهة بالرمال المتحركة (مجلة الطريق، العدد ٢، بيروت ١٩٨٦).

٧. والخطوة التالية قد تكون فى ترجمة الموقف الصحيح والفعل المجدى إلى تفاصيل واقتراحات لقد تساءلت (يوم من زماننا) عقب ذلك التشخيص للواقع: هل الأفق مسدود؟ وهذا التساؤل يستدعى المستقبل. فالتفاصيل والمقترحات سواء تأسست فى (الواقع الراهن) أم فى (التاريخ - الماضى) أم قيهما، إنما تنتشد المستقبل.

وما يرسم سعد الله ونوس من ذلك: الحوار. فما لم يبدأ الحوار الاجتماعى فإن الطريق ستكون مسدودة، والواقع التوتاليتارى المدمج بالسلاح والمال يلقى الحوار ويهشم الثقافة ويهشم الإعلان التلقينى والسطحي، ويتابع ونوس هذا الذى خاطب به نورى الجراح، فيقدر أننا نسير نحو أشكال من الحروب الأهلية، بغياب الحوار والمثقفون - كشعوبهم - يحتاجون إلى فترة مران على ممارسة الديمقراطية وقبول التعددية واعتماد الحوار. والمثقفون أيضاً محكومون بتقديم شهادتهم على الواقع الراهن، ومحكومون بالأمل فى أن ذلك الواقع ليس واقعاً نهائياً.

تلك هي عبارات الكاتب إبان خروجه من عزلته وصمته عام ١٩٨٦، حين دعا - كتفصيل واقتراح - إلى قيام ما يشبه الكومونات الثقافية. ويلج على الكاتب أن تتاح للإنسان إمكانية تأمل واقعهم ومصيرهم وردود فعله إزاء الواقع، كذلك فرصة تقييم هذا الواقع والاستنتاج.

٨. كما يتكامل ذلك مع ما سبقه، ويتكامل أيضاً مع التالى. فالواقع الراهن هو مصدر ثر وأساسى للإبداع، لكن استقفا (المادة) منه ليس جواز مرور تلقائياً إلى الإبداع، ففي محاورته مع نبيل حفار يؤكد الكاتب: «إن النهل من الحياة اليومية وأحداثها ولغتها وواقعها، واتخاذ مادة للعمل، إنما هو أيضاً مشروط بمستوى ومقدرة الفنان الذى ينهل منها». كما يحدد ما يعرف مسرحاً ما، فى زمن ما، وفى مجتمع ما، بالقول الجديد الذى يعكس حقاً هموم هذا المجتمع وهذا الزمن. والجماالى فى أس ذلك القول الجديد.

لم يكن المسرح وحده تعبير سعد الله ونوس عن القول الجديد المستقى من الواقع الراهن والحياة اليومية. بل كانت السينما أيضاً. وها هو يتوقف ميكراً أمام تجرية جان لوك غودار فى نصب الكاميرا وسط اللحظة التاريخية بكل محليتها وعالميتها. ولن يلبث فى منتصف السبعينيات أن يشرع مع المخرج عمر أميرلاى بمشروع فيلم (الحياة اليومية فى قرية سورية) متمنياً أن يذهب إلى قرية سورية،



ليعيشا فيها فترات ، ويرصدا مشاكلها وسائر جوانب الحياة فيها ، بغرض تصوير حياتها اليومية وثائقيا ، وعلى نحو يعكس الملامح الخاصة لتلك القرية وما تكتفه من المشاكل الأساسية للريف.

وإضافة إلى السينما كانت مساجلات الكاتب الثقافية ومحاوراته وقرائمه للحياة الثقافية تعبيراً آخر لانشغاله باليومي والراهن والفنى والتغيير، هكذا اتوقف مدققا فيما خاطبه به كاتب ياسين عام ١٩٧١ من أن المسرح هو الحياة، أو من أن الحياة اليومية لكل فرد منا هى سلسلة من المشاهد المسرحية، أو من أن فى أعماق كل منا مسرح لا واع، وهكذا دقق فى ازدهار الرواية بين منتصف السبعينيات ومنتصف الثمانينيات، فافتقد فى هذا الازدهار صورة النموذج الذى يمكن أن يعبر عن تلك المرحلة بما لا يبنى عنها وجود تنف أو فئات من الواقع، ولا بعض المواقف التى تشي بالمرحلة. وفى إنتاج الكاتب الكثير مما يتصل بذلك، كمحاوراته لاتظن مقدسى فى الحداثة، أو مساجلاته مع نقاد أعماله - أحمد الحمو كمشال - ومع آخرين فيما يتعلق بالمهرجانات المسرحية وأزمة المسرح وسلوك الكاتب والقومية والتطبيع.

٩ - هذا اليومي والراهن يقود إلى البيئى والمحلى - وقد يكون العكس - فالأدب الجيد ينظر ونوس هو دائما أدب لصيق ببيئة محلية. والأدب الإنسانى كان دائما أدبا محليا، كلما كان الأدب كذلك اغتنى بعده القومى وبالتالى اغتنى بعده الإنسانى. وليس بوسع الأديب أن يكتب فى الفراغ، ولا أن يستلهم المجرذات. بل إنه حتى إن فعل ذلك جريا وراء وهم العالمية، فإنه يسقط ولا يترك أثرا ذا قيمة. فالأديب الأصيل مرتبط دوماً ببيئة محلية، ويقدر ما يكون تعبير الأديب عن البيئة أصيلا وصائبا فإن أدبه يخص المجتمع ككل، وربما كان يخص الإنسانية (٣م - ص ٣٨٩ - ٣٩١).

لقد كان هذا الهجس بالبيئى والمحلى مناط ما قام به ونوس من اقتباس أو إعداد. فهو يفسر ظاهرة الإعداد المسرحى جوهرها بحاجة كل مسرح إن إلى تحديد وتوضيح علاقته ببيئته ومرحلته التاريخية من خلال تعامله مع التراث المسرحى. ذلك أن كل مسرحية تنبع من بيئة محددة، وتحمل خصوصية هذه البيئة، ما يعين أن فعالية المسرح تضيف أو تضحل إذا لم يعرف كيف يحاور زمنه ويكون راهنا.

وبما معنى أن للنص المسرحى تاريخيته المتغيرة والمتنامية، فهو ليس معطى ثابتا، وفيه - كما يستعير ونوس من تعبير أميل كوفرمان - لحظة الإبداع الأول، ومن بعد لحظات المراحل - القراءات - الإبداعات المتتالية والمتعددة. ويجد المرء تعبيرات عديدة وثرية ومختلفة عن ذلك فى تجربة سعد الله ونوس مع برشت وبيتر فايس. وربما كانت ذروة ذلك: - - - أوتنه مع فواز الساجر بإعداد (تورندوت) و(يوميات مجنون).

هكذا نصب سعد الله ونوس المسرح مرآة لتكوين الجسد والعلاقة الإبداعية بين الفرد والجماعة وبين الجماعة، وهكذا أرسل النظر من وإلى هذا المسرح - الوجود: الآن وهنا، ليبدع الفعل فى الواقع،

ابتداء بالنقد والبيومي، وتدقيقاً في الأيديولوجي والسياسي، ونشدانا لمستقبل اللعب باللعب. وتلك هي الرسوم التسعة التي تلمسنا في المستوى النظري للواقع عند سعد الله ونوس، فما هي رسوم التاريخ وماهي تجسيدات الرسوم جميعا في الإبداع؟

في واحدة من نشات اليأس يرسم سعد الله ونوس عام ١٩٧٨ جنازة فردية - جماعية، ويتخلف الموكب بالزمن، والزمن بالتاريخ الشخصي والعام. وفيما ترك الكاتب من نظر في التاريخ تنفرد مرة لحظة الماضي، وتتجدد دوما لحظات الماضي والحاضر والمستقبل، ويتوكد القول بصدد نظر سعد الله ونوس للواقع والتاريخ بعامة، على أن الأول جسد الحياة، والثاني روحها ولا فكاك بين الجسد والروح.

أما الآن فنضيف أن الجسد هو موضع العناية الأول والأخير لدى الكاتب. فمن أجله، من أجل الواقع الراهن بعبارة سعد الله ونوس، يأتي التبصر في الفكر التاريخي والوعي التاريخي، ويجري استلهاهم مفرداته الوثائقية أو الفلكلورية أو...

فنبداً من تأييد ونوس لعبد الله العروى في تشخيصه لنقص الفكر التاريخي عند المثقفين العرب حيث تبدو - بعبارة ونوس - علاقتنا بالتاريخ مازالت تفتقر إلى التعامل مع وقائع ماضينا كصيرورة لها أسباب ونتائج، أي كصيرورة اجتماعية سياسية ثقافية، معقدة ومتنامية. لذلك يدعو إلى كتابة التاريخ بصورة علمية متحررة من وطأة ، الوحي والقداسة، وليس كتابة استعمالية تكرر مقولات أيديولوجية قومية أو دينية.

إن الفكر التاريخي الذي تطلبه قسطنطين زريق وعبد الله العروى وياسين الحافظ والياس مرقص، هو وحده يراى ونوس ما يمكن أن يسعنا على مواجهة مشكلاتنا بأسئلة صحيحة ومقاربات معرفية مجدية.

ومثل الإلهام على الفكر التاريخي يأتي الإلهام على الوعي التاريخي، ومن الأمثلة الناصعة لذلك قراءة الكاتب لمالك بن نبي ولسيد قطب، ونقده للوعي الجاهز، ابتداء بكتابه هو نفسه، كما يعبر لتبيل حفار عام ١٩٨٦: أخذ على مسرحياتي أنها مازالت تحمل بعض آثار الوعي الجاهز. وكما أضاف لم أكن أريد في مسرحياتي أن أقدم وعيا جاهزا. وكان مهمما بالنسبة لي أن أنقد وأحلل وعياً سائدا هو بالذات الذي يقود إلى الهزيمة والاستسلام.

وإذا يتصل أمر التاريخ بأمر المسرح والإبداع يبدو سعد الله ونوس منذ عام ١٩٦٨ حتى كلمته في يوم المسرح العالمي عام ١٩٩٦، كأنما يتجهذ تلك العبارة التي قالها برنارد روت في حوار ونوس معه:

وكما إننا لا نستطيع تصور نهاية للتاريخ فإننا لا نستطيع تصور نهاية للمسرح.

وقد كان (الاستلهاهم) أو (إعادة الإنتاج) تجسيلا أفسرا لما بين التاريخ والمسرح والراهن والمستقبل، لما بين الجسد والروح، وهو ما يمكن تلمس رسومه الكبرى في التالي:

١ - بالعودة ثانية إلى عام ١٩٦٨، وحين كان الكاتب قد أجهز مرحلة مسرحياته الأولى وليث

يتأمل مشروعه على وقع هزيمة ١٩٦٧، تراه يلح في حوار مع جان ماري سيرو على سؤال النصيحة، ومن المهم أن تستعاد نصيحة المخرج الفرنسي بالانطلاق من كل ما هو حكاية شعبية وتقاليد، وما يحفل به التاريخ الإسلامي من حكم شعبية وامثولات ونقد ذكي.

فيما بعد سنرى ونوس يحاجج شكسبير وبريشت ونهلها معظم مسرحياتهما من حكايات الشعوب والتاريخ، من دون أن يعنى هذا النهل، ولا استلهاً حكايات الماضي، بالضرورة، نوعاً من الانكفاء أو الهروب. فما يفصل في ذلك هو عمق المعالجة ومدى الشفافية التي يتحلى بها النص، والتي تشف باستمرار عن الراهن ومشكلاته.

٢ - بالإضافة إلى هذه (الحدود) للاستلهاً يمضى ونوس إلى أن استلهاً حكاية من التراث أو من التاريخ العربى لا يكفى لإبداع مسرحية عربية الهوية، كما لا يكفى لتوفير الأصالة، بل إن (التأصيل) قد أنجز على يد الرواد في القرن الماضي وصولاً إلى توفيق الحكيم وما كان خلال عقود من استلهاً التراث.

هكذا قد تكون أشكال الفرقة الشعبية وسواها من ذخائر التراث مجرد حلية شكلية، وليست - بذاتها - ضماناً لأية أصالة، فما يؤصل المسرح هو قوله وكيفية قوله. وفي سياق هذه العملية المركبة تمكن الإفادة من تاريخنا وأشكال فرجتنا لعناصر في البنية العضوية للعمل، وليس كتزيينات ملزقة على العمل.

إن ما يحكم دعوى الأصالة والمعاصرة هو في نظر سعد الله ونوس طبيعة المسرح كفن شرطى مرتبط بتاريخه الخاص. فالشخصية المعاصرة في المسرح ليست دائماً تلك التي تعيش بيننا في المجتمع حالياً، والحدوث الواقعية (من الواقع الراهن) لا تعنى المعاصرة بالضرورة. فسواء أصبح المسرح من الواقع الراهن أم من التاريخ والأسطورة والحكاية القديمة.. فما يهم أن يكون ذلك قادراً على طرح إشكاليات الواقع الراهن بعمق ووضوح، بذلك تكون المعاصرة.

٣ - لأن الاستلهاً من التاريخ يوفر فرصة تأمل الجمهور لأمشولة يعرفها وفرصة لتدبره العبرة من الحكاية المتوارثة والشائعة، كانت عودة سعد الله ونوس إلى الملوك جابر وابن خلدون وقيل ملك الزمان.. كما كانت عودته إلى الأمل القريب في القرن التاسع عشر كما في سهرته مع ابى خليل القباني أو كما في طقوس التحولات والإشارات، وتتصل هذه العودة بالذات بما شغل سعد الله ونوس من تجديد المسرح في البداية، ومن أمر عصر النهضة، في سترات الأخيرة. ونشير هنا إلى المفارقة التي شدد عليها بين تجارب جمهور ١٨٨٠ - ١٩٠٠ مع اقتباسات يعقوب صنوع وأبى خليل القباني ومارون النقاش.. من مولير وكوبرن وسواها، مقابل التجارب الأقل لجمهور ١٩٥٠ - ١٩٧٠ مع اقتباسات مسرحى هذه الفترة من المسرح العالمى، وإذا كان ذلك يتابع حديث الاقتباس والإعداد والتبسيط، فهو يصوغه من جديد عبر اتصاله بالتاريخ. وتقوم هذه الصياغة على كون المسرح (حاضراً) وحدثاً يتم الآن، وليس في الماضي. وفي هذا الحضور يمكن كشف الماضي والمستقبل معاً. كذلك يقول ونوس: إننا نصنع المسرح انطلاقاً من الواقع، وما هو جوهرى في حياتنا. وإذا يذق

التعبير يجعل المنطلق تفاعل الحشبة والصالة، والذي لا يتم إلا إذا كانت هناك اهتمامات مشتركة لها ملامح الواقع الراهن. وبالنسبة لنونوس ليس حديث التاريخ والمسرح يرمته تفضية للحنين إلى الماضي، ولا مواراة للإفلاس باستعادة بعض الرموز والأفكار الجاهزة. وقينما يعنى عصر النهضة العربية بالتمديد، فالمناط هو تدارك القطيعة اللاتاريخية - كما يسميها - التي باعدت بين إنجازات ذلك العصر وفكرنا الراهن.

٤ - بلغت بقوة فى تجربة سعد الله ونونوس المسرحية توكيده على أن الشخصية المسرحية لا تملك بذاتها أية أبعاد خاصة. وقد جاء ذلك بصدد مسرحية (حفلة سمر...) ومسرحية (سهرة مع أبى خليل القباني)، حيث مضى التوكيد إلى أن ملامح الشخصية ترتسم فقط بما تضيف من خطوط أو تفاصيل على صورة الوضع التاريخى العام، مع أن المسرحية الأولى اشتغلت بالواقع الراهن، الأخرى استغلت بالقرن الماضي.

مقابل ذلك يأتى تصريح الكاتب حول مسرحية (مغامرة رأس الملوك جابر) بنمو الشخصيات خلال فترة عمله بالمسرحية، ليس كحقائق تاريخية، بل كشخصيات حية الآن، تعيش فى الواقع.

٥ - لعله من فضل القول إن الكثير مما تقدم فى الواقع والتاريخ والمسرح، يعنى أجناساً أدبية أخرى وفنوناً أخرى. ويزيد سعد الله ونونوس ذلك وضوحاً فى متابعتها للأعمال الأدبية التى حاولت - بعبارة - إحياء حقبات من تاريخنا المصادر والمطور فى عثمة النسيان، دون أن تفقد قيمتها وشحنتها التخيلية. وينظر ونونوس إلى مثل هذه الأعمال كأعمال مقاومة ثقافية مجيدة، فالأديب فيها يستدرك تخاذل المؤرخ، ويساعدنا على تلمس وعى تاريخى هو وحده الكفيل بأن نيشلنا عن دائرة الإشكاليات الزائفة التى تسد الطريق إلى المستقبل. وقد كتب سعد الله ونونوس فيما تكرم به وخص غلاف الجزء الرابع (الشقائق) من روايته (مدارات الشرق): "مضى الآن ما يربو على القرن، ونحن نضطرب فى غمار تاريخ يبعث بالأحداث والخيالات.

قضت أجيال، وانهارت مشاريع أحلام.. وأفضى بنا المآل إلى مستنقع الاتحطاط، والظلمات، والحروب الأهلية.

وما كنا لنصل إلى هذا الحضيض، لو أننا تمثلنا هذا القرن من تاريخنا، ولورناه ذاكرة حية نستقيس بها، ونتعلم مراكمة خبراتها. لكن أنظمة المقتصبين والصغار التى تعاقبت بعد الاستقلالات الشكلية، بذلك قصارى جهدها كى تمحو ذاكرتنا التاريخية، وتخفى فى طوايا النسيان تجارب شعبنا، ونضالات رجاله طوال قرن من الزمان. فإن كل نظام يبدأ تقوياً جديداً، فيعلن نفسه بداية التاريخ، وبداية الخليفة أيضاً.

.. وإذن كيف نجد وقائعنا؟ ومن الذى سيرحم ذاكرتنا التاريخية، ويحاول إحياءها؟
إنه الأدب.. وإنه الأديب.. وفى بلاد كبلادنا، تكاد الكتابة أن تكون لغواً أو خيانة، إن لم يشكل التاريخ بعدها الجوهري، ومغزها العميق".

* * *

لقد كان سعد الله ونوس - أولاً وأخيراً - مبدعاً . ولذلك يظل ما أرسله في الواقع والتاريخ ناقصاً إن لم تمض القراءة إلى إبداعه . فبهذا الإبداع يمتحن ضربه ما تقمنا به تجزئ أو انتزاع من السياق ، ويعود نظر الكاتب في الواقع والتاريخ إلى اندغام الروح والجسد ، إلى الحياة ، فيبدو تطور النظر ، وترسم ثغراته ، كما ترسم ثغرات محاولتنا ، والطريق التي سلكنا باعتماد صياغة الكاتب ، حتى إن لم يشر معقوفان إلى ذلك .

ومادامت الإحاطة ليست غرضنا ، فلعل الوقفات التالية أن تكون كافية :

١ - استلهم سعد الله ونوس مسرحية (الملك هو الملك) من الليلة الثالثة والخمسين من ألف ليلة وليلة ، وفي بدايتها يعلن زاهد أنها لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية . ومن خارج النص يضيف الكاتب في مساجلته مع أحمد الحمو أن هذه المسرحية لعبة لزاهد وعبيد وليست محاماة للواقع ، بل أمثلة تساعد على فهم بعض ما يجري في الواقع واتخاذ موقف منه . والكاتب لا يقتضئ يؤكد بصدد مبدعاته جميعاً أن (عكس) الواقع فقط ، كما هو ، ليس بالمسألة ، بل المسألة هي محاولة الإشارة - عبر عكس الواقع - إلى آفاق أخرى وإلى واقع آخر يمكن الوصول إليه عبر التخلي عما يقيدنا من سلبيات ومن وعى زائف .

من خارج النص أيضاً يشرح الكاتب ما عني بأنظمة التنكر والملكية : إنها المجتمعات الطبقيّة ،، لاسيما البورجوازيات المعاصرة ، عسكرية كانت أم لا ويخطيها الكاتب من ظن أن قصده في هذه المسرحية هو مجتمعات الاستبداد الشرقي ، فالمجتمعات الطبقيّة ليست غير سلسلة معقدة من عمليات التنكر تصل في ذروتها إلى التجريد المفض : الملك - الحاكم بعامه ، وبعد عقد من إنجاز هذه المسرحية يصرح بدفاعه إلى كتابتها : إنه فيض المسرح السياسي الذي جاء بعد هزيمة ١٩٦٧ ، والذي اكتفى بتقيد البطانة والإدانة الأخلاقية للنظام ، مما لا يحل مشكلة الواقع السياسي ، فاستبدال ملك بملك لا يغير شيئاً جوهرياً في الواقع ، مادام النظام ذاته باقياً . والبديل هو تقويض نظام التنكر والملكية بالتهام ذوته ورمزه : الملك ، لذلك كان التهام الملك في (الملك هو الملك) .

وليس ذلك بالدافع إلى الكتابة وحسب ، بل هو دافع ما في المسرحية في ميكانيكية وتطرف - بعبارة الكاتب نفسه - كانا مقصودين لمعارضة التفسير الأخلاقي للتاريخ ، والذي يقوم المراحل التاريخية بزجاج الحاكم .

٢ - بعد سبعة عشر عاماً من (الملك هو الملك) جاءت (منمنمات تاريخية) . وبالإضافة إلى اتصالها بتاريخ وتجربة مشروع سعد الله ونوس المسرحي والفكري عبر العلامتين الكريين (الواقع - التاريخ) ، نحسب أن كتابة (منمنمات تاريخية) و(طقوس التحولات والإشارات) أيضاً قد كانت على صلة عضوية بما طرأ في الرواية منذ مطلع الثمانينيات - وفي سورية خاصة - من الحفر في التاريخ وصياغة الذاكرة ، والاحتملة التي توجد الأزمنة : الماضي والحاضر والمستقبل ، فضلاً عما سبق ذلك منذ السبعينيات ، وتزامن معه حتى الآن ، من اشتغال المفكرين على تلك الشواغل .

لقد عاد الكاتب في (منمنمات تاريخية) إلى الوثيقة، وخلفه بخاصة بيتر فايس في الوثيقة والمسرح الوثائقي حيث يتحقق تغريب أحد على المستوى الفني، وحيث تغلو المسرحية لعبة الوثائقي من جهة، وموضوعيته من جهة (مسرح داخل مسرح)، ولكن كما أبدع ونوس تجربة فايس في خلق آخر هو مسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة)، أبدع الوثائقي في خلق جديد هو (منمنمات تاريخية)، فبحث في المصادر والمراجع، ونقل منها، ليدحض دعوى المثقف التقني، ويؤكد حاجة بلادنا إلى المثقف المنغمس بتاريخه والملتزم بواقعه والحريص على الثراء المعرفي والتجديد الإبداعي. إنها القراءة المبدعة والإبداعية للتاريخ والثقافة والواقع. وهي القراءة التي تماثل بين المثقف التقني والمثقف الذي يقدم نفسه على أنه ذو رسالة بتوكيده على ارتباطه بالواقع، لكنه بدلاً من أن يبدأ من الواقع، يحول القضايا الملموسة إلى إشكاليات ذهنية.

فمع (مثقف الرسالة) تطرح الثقافة قضاياها - أياً كانت أهمية هذه القضايا - بمعزل عن أحداث الواقع، أو عبر تجاهل محزن لهذه الأحداث، فتفقد الثقافة تاريخيتها، وتفقد خارج حركة الواقع وصراعاته، وتحلل من المرتكزات المادية التي تربطها بمجتمعنا، فتفقد نشاطاً متعاضداً في أفق لا تجريده الحضر. إن ثقافة كهذه في نظر سعد الله ونوس، تبني واقعاً ذهنياً، ليس عاجزاً فقط عن أن يستوعب أو يفهم الواقع المادي، بل لا يمكن إلا إذا نفى هذا الواقع، ورفض أية علاقة معه، لتقوم ثقافة التضليل والاستلاب.

على هدي ذلك قرأ سعد الله ونوس في (منمنمات تاريخية) شخصية ابن خلدون، فبدت شخصية المثقف التقني الذي يتوارى خلف مقولات العلم للعلم. وقد جعل الكاتب. للمنمنمة الثانية التي خص بها ابن خلدون هذا العنوان (أحنة العلم). وفيها يجب أن خلدون على سؤال شرف الدين عن مهمة العالم، فيحددها بتحليل الواقع كما هو، ويكشف كيفيات الأحداث وأسبابها العسيفة. لكن شرف الدين الذي يتساءل عما إذا لم يكن من مهمة العالم إنارة السبيل للناس وهدايتهم إلى ما يخرج بهم من الانحطاط، شرف الدين الذين يقول: كان العلماء دائماً يعلمون ويبحثون عن السبيل التي يعالجون بها علل عصرهم، يجعله سيده يخاف من العلم البارد الذي يبرر كل وسيلة ويلتقط مقولاته من خراب أوطانه، فيردعه السيد ولي الدين: متى تدرك أيها الشاب أن العلم هو العلم، وأن النعوت وتجويرات الأخلاق تغسد العلم وتلوه بالضلالات.

لقد التفت عبد السلام العجيلي إلى هذا الجانب من شخصية ابن خلدون في مداخلته إلى الندوة الدولية المنعقدة حول هذا العالم في الجزائر (تغزوات ١٩٨٣) كنموذج في كل العصور لرجل الفكر أمام رجل السلطة ويرى العجيلي أن الفصلين اللذين خص ابن خلدون بهما تيمور لنك في سيرته (التعريف) يكادان يكونان قصة متكاملة ترسم اللقاء التاريخي بين الفكر المنصور والمثال المادي، بين المنظر والتطبيق العملي، مما سبق منه اللقاء بين الإسكندر وارسططاليس، والتمثني وسيف الدولة، وسواهم. وابن خلدون هنا هو الفكر المعنى بالسياسة ويتطورات مرحلة تاريخية، وقد رسم تصوره للحاكم المثالي بعقليته المنفعلة (القابلة كما يعبر ابن خلدون) التسجيلية. فجمد تيمور لنك الصورة

وحقق النظرية الخللونية في أن العصية أساس الملك (مجلة الموقف الأدبي، العددان ١٤٩ - ١٥٠ لعام ١٩٨٣).

لكن سعد الله ونوس لا يقف عند اللقاء التاريخي بين المثقف والحاكم ، بل يتعمق في عيش المثقف إبان محنة كحمنة حصار واحتلال تيمورلنك لدمشق، تلك اللحظة التي دقت بعالم آخر هو التنازلي إلى الاستشهاد فتعلل المثقف التقني بوعكة لغيابه عن جنازة الشهيد - المثقف العضوى.

ومن المهم لقراءة هذه المسرحية، كما ألح بنفسه ، التبصر فيما يختتم به المؤرخ القديم دوماً فواصله ، حيث تغدو حالة بردى أشبه باللازمة، ففي البداية والخطر يقترب بجرى النهر ضعيفاً وتكثر فيه الضفادع وتتق ورائحته، ثم تخف الرائحة بعد المطر. ومع خروج السلطان برقوق إلى غزة باتجاه الشام يجرى الماء (فى بردى على زيادة). ومع تقدم تيمورلنك من بعلبل إلى الشام ووصول برقوق إليها بدأ (يقوى جريان الماء فى بردى) وعند خروج وفد الشام إلى تيمور كان جريان الماء على عادته، لكنه زاد زيادة كبيرة أثناء حصار القلعة ، ثم فاض ، وبخاصة بعد تغلب الغازين على القلعة بعون من أهل الشام . وعند اكتمال سيطرة النازى تختفى اللازمة حتى خاتمة المسرحية لتعود فى هذه الدلالة على استمرار التاريخ والصراع:

"وكان الماء يتدفق فى بردى بزيادة وشدة لم تمعدها دمشق منذ سنوات طوال". وكانت كلمات اللازمة قد تبدلت قبل ذلك فقط حين واجه عسكر السلطان برقوق عسكر تيمورلنك فى المرة الأولى وهزمهم. فغدت خاتمة فاصل المؤرخ: (ومازال البرد شديداً والأرض موحلة من الثلوج والأمطار).

وعلى إيقاع النهر - التاريخ محمد هذه المسرحية انتماءها - كما كتب عنها عبد الرحمن منيف - إلى ذلك النوع من الأدب الذى يطالب بإعادة النظر، ليس فقط بالقناعات التاريخية السائدة والمستقرة، بل ويطلب أيضاً بمناقشة المواقف الأخلاقية التى يجب أن تتسم بها الثقافة، العلاقة بين المعرفة والسلوك ، دور الثقافة والمعرفة، وهل يجب أن تكون فى خدمة القوة والسلطان أم فى زيادة وعى الناس وصقل أرواحهم".

وعلى الإيقاع إياه يقوم أيضاً الحوار الذى ينشده الكاتب - فى حوار مع مناهر الشريف - بين وعى مرحلة تاريخية تقدم بكل كفافتها وإشكالياتها ووقائعها فى الزمن الذى تمت فيه، وبين وعى الواقع الراهن الذى يحيا به الكاتب والقارئ معاً. ولذا تكون - مثلاً - بيروت ١٩٨٢ فى البال لدى قراءه ، أو كتابة هذه المسرحية. ولذا يتحين بالهنا والأن قول ريجانة: كلهم تتار يا شعبان. قومنا تتار والتتار تتار.

٣ - فى عام واحد هو ١٩٩٤ صدرت (منمنمات تاريخية) و(طقوس التحولات والإشارات) وفى الأخيرة عاد الكاتب إلى النصف الثانى من القرن الماضى، وإلى دمشق أيضاً. وكما لم يكن همه فى الأولى أن تقدم تاريخاً، بل تأملاً فردياً فى التاريخ يطمح إلى أن يتحول إلى تأمل جماعى ، لم يكن همه فى الأخيرة أن يقدم عملاً عن البيئة ، أو أن يقارب الحقائق الاجتماعية والتاريخية للنصف الثانى من القرن الماضى، بل كان المهم إثارة أسئلة ومشكلات يعتقد أنها راهنة ومتجددة . ومن ذلك

دور رجل الريف والذي يبدو انشغال الكاتب به يكبر فيما كتب بعد خروجه من صمته مع مسرحية الاغتصاب.

٤ - وفي العام إياه (١٩٩٤) نشرت مجلة (أدب ونقد) أيضاً مسرحية (يوم من زماننا) لتواصل (مباشرة) وليس (عبر التاريخ) أسئلة الراهن القدينة المتجددة. وفيها تردّد اللازمة التي يرددها المؤلف في فواصله (وكانت الساعات تدور) صدى لازمة بردى في (منمنمات تاريخية). وتنجسد هنا أسئلة (الواقع الراهن) في الشيخ متولى (رجل الدين) الذي يعد المدارس وعلومها موفقات، ويعنف مدرس الرياضيات فاروق على خوضه في أعراض الناس إذ يحرض على (بيت الخطأ): بيت الست فدوى التي تغدق الصدقات والهبات. كما تجسد تلك الأسئلة في (الإدارة) عبر مدير ثانوية البنات وعبر مدير المنطقة والموجهة ثريا.. مما يوجزه خطاب مدير المنطقة: نحن نعيش وسط التغيير الهائل الذي يطول كل شيء. وتلك هي الثورة الحقيقية: الانفتاح على العصر.

وهي إذن أسئلة الدين والأجيال والسلطة والقيم والفساد والاستبداد ، وخصوصاً عبر الجامع والمدرس، مما يضاعف على فاروق قلق اللغز- الألفاظ ، ويدفع به ويؤججه التي باعت جسدها في بيت الست فدوى لتعين زوجها، يدفع بهما إلى الهشاش: الموت ولا التعريض مع دولة هذه الأيام، ثم الانتحار.

٥ - تلك الأسئلة - كجزء من أسئلة (الانفتاح - الراهن) هي من التعميد والهول بمكان يعود إليها الكاتب في (ملحة السراب - ١٩٩٦) مجدداً في عقد عهود الغاوى وغادة، عقد فارست مع الشيطان.

يؤكد الكاتب على أن عناوين فصول المسرحية جزء من تسجيح العمل، فلتبين منها عنوان الفصل الثالث على الأقل: القرية هشة وعاصفة الجديد متوحشة.

إنها قرية عهود الناي العائد من المهجر مدججاً بالمال وملاحياً زمن الانفتاح، ليقيم حلمه بمشروع سياحي وفي هذه السيرة يشرع الشيخ عباس (رجل الدين مرة أخرى) زيجات الناي، ويقلب الانفتاح حياة القرية عاليها سافلها ، فتتنبأ مريم الملقبة بالزرقاء (زرقاء اليمامة) بالغواية التي لا تقاوم ومخيمة على القرية، ومطر من الأشياء الملونة والتفايات ، ويسمار الناس وهم يتناهبونها، وكأنهم سكارى فقد فقدوا البصائر والضمائر. بيد أن بسام يلوى عن أيام الزرقاء وعهود الغاوى، لاتباً على الوعي والإرادة من أجل الطريق الصحيح. ووسط هذه القنطرة المهلكة (التذكر انتحار فاروق ونجدة في المسرحية السابقة) يدع الكاتب في البعد شمساً تشرق بعد انقشاع هذا الليل الطويل الطويل، كان يمكن للناس أن يبصروها لولا أنهم استعجلوا موت رائيهم (الزرقاء).

٦ - هذه الوحشة والقنطرة اللتان ترينان على (يوم من زماننا) و(ملحة السراب) ، ترينان أيضاً على المسرحيات الأخرى التي كتبها الكاتب بعد ما خرج من صمته عام ١٩٩٨ بمسرحية الاغتصاب. والأمر نفسه كان قد ختم به الكاتب شوطاً من مشروعه عام ١٩٧٩ في مسرحية (رحلة منظر..). ليبداً إثرها الصمت ، ولعل التوقف عند هذه المسرحية ضروري هنا، لتبين فعل الواقع

وأسلته في برازخ رحلة الكاتب.

لقد أعلن حرقوش في بداية هذه المسرحية أن حنظلة هو شخصية المرحلة. وفي رحلة هذه الشخصية من عمله في بنك الازدهار والعمارة كعناد قراطة، إلى السجن، إلى البيت، إلى الطبيب والدرويش (زجل الدين) والمتشف الحكيم وجريدة الوطن وأخيراً: الحكومة، عبر ذلك: الهواء الطلق، في هذه الرحلة يتضاعف انسحاق حنظلة وتعرية المرحلة وسطوة القمع والفساد وعموم الخراب من كل لون، وتنتجلى ذروة ذلك في عيادة الطبيب إذ يحدث حرقوش عن الطب البسيكو إعلامي الذي أفلح في علاج بعض الأمراض المزمنة الويائية التي كان البرء منها مستحيلاً، كالإكتئاب والإحباط الجنسي والشيق السياسي والانقسامات الطبقية وحالات القلق الوطني، وهذا التقدم (العلمي) لهذا الطب جعله واحداً من أهم أسس الاستقرار في المجتمعات المعاصرة.

ويضيف حرقوش إلى قول الطبيب. وتدعيم الأتظمة القائمة. وفيما يشبه العارضة بين سؤال للطبيب وجواب للمرضة نرى الطب البسيكو إعلامي يحول المواطن حملاً وديعاً، ويجعله يتحمل القمع والفقر والفساد وأزمات السكن والنقل والتصوين. ويضيف حرقوش: احتلال الطب الكبرى والطب الصغرى وضياء فلسطين.

ثم يتتالى الحوار بين حرقوش والمرضة في معالجة هذا الطب للتجزئة والهزائم والمناهب: إنه معجزة العصر.

أما الدرويش، فيسمى (حكة الشيطان) تلك الاسئلة التي يشكو له حنظلة انفجارها إثر توقيفه وفي ختام المسرحية يطبق صوت الحكومة على كل صوت: إن المسيرة مقدسة، مسيرة الشعب تحت الحكومة والحكومة فوق الشعب، ستمضى حاشدة مدوية...

بهذه الأسلوبية التي تتصادى فيها أسلوبية ذكرى تامر ومحمد الماعوظ وناجى العلى (من القصة إلى الدراما التلفزيونية إلى الكاريكاتير) أقفل سعد الله ونوس القول على مرحلة وهو يشير إلى تالياتها المعنونة بالانفتاح، مما نحيا في العقدين الأخيرين. وعنوان الانفتاح أهل مع مآل الصراع العربى الإسرائيلي منذ السبعينيات إلى يوم غير معلوم. فهل كان ذلك ما جعل الكاتب يبدأ مرحلته الأخيرة وخروجه من الصمت بمسرحية الاغتصاب؟

٧ - ربما كانت هذه المسرحية المجلى الأكبر في مشروع الكاتب لأسئلة الجسد والروح، والواقع والتاريخ، في جدلها، وبلغت الكاتب في حوارها مع جمعة الحلقى إلى أن الوعى التاريخى هو وعى بطرفى المشكلة، وبجدلية هذه المشكلة، وبطابعها الظرفى والشمولى.. كما يتشدد الكاتب في مقدمة المسرحية على نظره إليها كمتقطع وما يحمل من تغيرات: إن الوعى التاريخى هنا يعنا هى الإبداع الفنى أو هو شرط جوهرى له. فالواقع فى حراك، والتاريخ بتشكّل، ولذلك فالمسرحية هذه نص مفتوح، قابل للزيادات والتعديلات التى تقلبها التطورات. فالرواية الفلسطينية فى (الاغتصاب) لا تختتم قولها بل تدعه مشرعاً على أفق مفتوح، مما يوفر للإضافات والتغيرات تحقيق راهنية العرض. كذلك الرواية الإسرائيلية، وإن بدرجة أقل. فالمشروع الصهيونى شبه مكتمل

بين صقوره وحمائمه أما المشروع الفلسطيني فيتشكل بين سلطة الحكم الذاتي التي لم تكن قامت عندما رُكبت (الاغتصاب) وبين امكانية الدولتين الفلسطينية والإسرائيلية وبين الهيمنة الإسرائيلية المطلقة وبين الحلم بتحرير فلسطين ، كل فلسطين.

لذلك انبنت المسرحية ذلك البناء المتناسق مع الثورة، وتوازي وانجبدل سفر الأحرار الفلسطيني وسفر النبوءات الإسرائيلية ، فبدت الفارعة تلقن الطفل وعد فلسطينيته، وبدت الأم وجدعون وموشين ومائير يلقنون الدكتور منوحين صهيونيته. ومع عنابات دلال والفارعة وإسماعيل ومحمد وتحولاتهم نحو المقاومة ونحو الخيار الخامس: إما نحن وإما هم، تتعزز على الطرف الآخر الوحشية وتكون أيضاً التحولات التي تجعل راحيل تتسالم: إلى أي حضية نهرى ، والسؤال عنه يردده اسحق.

أما الخاتمة فقد جعل الكاتب سفرها بينه وبين الدكتور منوحين الذي دشّن ترتيلة الافتتاح بقوله عن إسرائيل: هذه ملكة العصاب والجنون.

وينعى الكاتب على أن سفر الخاتمة حوار محتمل ، وليس إذن محتوماً ولا وحيداً، وبغيره ترى الكاتب يعلن شخصية الطبيب النفسي ابراهام منوحين - لتذكر الطبيب النفسي في : رحلة حنطة - فأممية أكدت إمكانياتها مواقف وشهادات بعض اليهود الشجعان. وهى الأممية التي من دونها يصبح التاريخ في نظر الكاتب أفقاً مظلماً، ويعلن الكاتب أيضاً مشقة تقديمه لشخصية منوحين بسبب الريبة التاريخية التي تمنع الاعتراف بوجودها، وبسبب الفوغائية السياسية التي تحول دون تمييزها، وبسبب خوف المهزوم من الحديعة، وبسبب برزخ الضحايا والجراح. لكن ظهور شخصية كمنوحين مهم كى تنحى الأكاذيب وتطل على أفق تاريخي جديد. أما الكاتب نفسه فيبدو لمنوحين شخصية مفعمة بالرفض والاحتجاج . ويضيف الكاتب هنا أنه شخصيته تدرك أن الصهيونية رطة للعرب واليهود على حد سواء.

لقد أفزعت عبارة (إما نحن وإما هم) الدكتور منوحين ، فجلدها الكاتب بمائير وجدعون وموشي. وفي التعديل الذي أنجزه الكاتب على هذه المسرحية صيف ١٩٩٠ باتت العبارة: (إما نحن وإما ...) . ولقد قام الكاتب بالتعديل وكإفادة من النقد الذي لاقته في القراءة وفي عرض جواد الأسدي . واقتصر التعديل كما بين الكاتب على الطرف الفلسطيني بتعديل ذلك الخيار - العبارة، وتعميق الحكمة الفلسطينية في المسرحية وإضفاء خصوصيات فردية على الشخصيات وتعميق بعدها الذاتي والإنساني معاً. وهو تقييد ما مر بنا من توكيده على الذاتية الشخصية في مسرحيته (حفلة سمر...) (واسهرة مع أبي خليل القباني) ولكنه يتابع ما مر عن شخصيات (مغامرة رأى المملوك جابر).

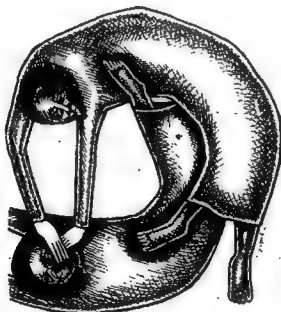
ولعل تعديل عبارة الخيار الخامس قد جاء ليؤكد قول الكاتب في الصهيونية الداخلية. فمشكلتنا بحسبه مزدوجة ، لأن للصهيونية الآن امتدادها العضوي في النظام العربي الراهن، كما يتصادى فيه خطاب انطون سعادة قبل أربعة عقود من (الاغتصاب) عن يهود الداخل. ويدرك ونوس أن ما

ينتظره بعد هذه المسرحية هو عداوة الصهاينة الإسرائيليين والصهاينة العرب، لكنه تقدم يشجاعة إلى ما ينتظره، ومسئولية تاريخية، ليقول قوله في الشأن الواقعي التاريخي الأكبر، ولئن كان قد أرسل في الحاققة بمنوحين إلى المصح وهو يدعو الكاتب إلى تبادل الإشقاق، فقد أضاف الكاتب احتمال الأمل إلى الاشفاق، كما أضاف في التعديلات تساؤل دلال: هل إسرائيل شيء والصهيونية شيء آخر. هل كان ذلك استسلاماً أم خلاصاً أم حيرة، أم أنه بحق قطع مع الديماغوجي السائدة، ومحاولة للخروج دون مصادرة الاحتمالات الأخرى، وتوكيد على العادل والإنساني؟ هل هي الأوهام؟ أية أوهام إذن؟ هل هو احتمال الأمل؟ أى أمل إذن؟

لقد كان سعد الله ونوس على الدوام يتشدد على ترابط مواقف الكاتب في حياته وفي كتاباته ولعله لذلك زج بنفسه كشخصية في هذه المسرحية، ولطالما أكد بعد ما عصفت الحرب والسلام بعيد صدورها أنه ضد المفاوضات الجارية لأنها لن تعود إلا بالاستسلام. لكن ضجيج مثقف الاستسلام، والمثقف ذى الرسالة الذى تحدث عنه كما رأينا، وصمت المثقف التقني، وسواهم كثيرون، لا يريدون أن يسمعوا ولا أن يفقهوا. أما سعد الله ونوس فقد كتب (فصد الدم) منذ عام ١٩٦٣، وابتدأ من الرحيل الأول (١٩٤٨) الذى شغل في الآن نفسه غسان كنفاني بامتياز، كما ابتدأ من الانقلابات العسكرية ليصل إلى نبوءة المقاومة في شرطها الأول: أن يقتل على بعضه الفاسد (علوية).

* * *

وهو ذا سعد الله ونوس إذن: مشروع في الواقع والتاريخ نظراً وإبداعاً، يفتح بوم صاحبه، شأن المبدعين الكبار، يقارب الحياة - كما قال فيه أدونيس - بطريقة جديدة وجمالية جديدة، ويفتح كالمبدعين الكبار في نتاجه فضاء آخر.



"الاستقلال الثقافي" فلسفة زمن العولمة؟

د. ماهر الشريف

من أين ينبع التشوش الفكرى الذى ولده مصطلح "العولمة" أو "الكوكبة"؟ إن هذا التشوش ينبع كما يبدو لي، من التناقض الكامن فى هذه الظاهرة بين الوعد الإنسانى الذى تحمله وبين شكل مظهرها الحالى. فالعولمة تعكس التقدم الكبير الذى بلغته سيرة توحيد العالم، التى أطلقتها الرأسمالية قبل عدة قرون، والذى بات معه الفصل بين "داخل" و"خارج" عند تحليل الديناميات السياسية والاقتصادية والثقافية التى تشهدها المجتمعات، أمراً صعباً، فبفضل ثورة الاتصالات والمعلومات، تغيرت صلة الإنسان بالمكان، بصورة جوهرية، وبات "العالم" أو "الكوكب" يفرض نفسه كوحدة تحليل رئيسية لفهم وإدراك الأحداث المحلية، كما طرأ تحول جذرى على مفهوم الزمن الذى لن يصبح عالمياً فحسب، يحمر المسافات والحدود الجغرافية، بل أصبح قصيراً وقصيراً جداً. ومن جهة أخرى، تبين ظاهرة العولمة أن الخلق والإبداع الإنسانى، القائم على استغلال العلم وتوظيف المعرفة فى الإنتاج، لم يعد لهما حدود، وأبنا بتنا على عتبة دخول عصر الإنسان -السيور مان الذى تخيله عدد من المفكرين والفلاسفة فى نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وعلى أساس سيرة توحيد العالم المتسارع والمعرفية الهائلة التى بات يملكها الإنسان، صار

من المشروع الحلم بقيام عالم جديد تحل فيه كل المشكلات الخطيرة التي يواجهها النوع الإنسانى ويتحقق فيه تقدم عظيم للحضارة الإنسانية.

غير أن هذا الحلم ما أن يرسم فى الخيلة حتى يصطدم بواقع معيوس متعارض معه تماماً، إذ أن العولة بشكل تظهرها الحالي، سياسياً واقتصادياً وثقافياً، ليست، فى الحقيقة، سوى شكل جديد من أشكال السيطرة والهيمنة، إلى درجة أن كلمة "استعمار" صارت تلازمها كظللها: "استعمار السوق"، "استعمار الصورة"، "استعمار سيبرنتى"... إلخ.

وبغض النظر عن الشحنة الايديولوجية التى يمكن أن تتضمنها كلمة "استعمار"، إلا أنها تعبير، تعبيراً صادقاً، عن أشكال تظهر هذه العولة، لاسيما عندما يتعلق الأمر بـ "استعمار السوق"، السوق التى لا يحركها سوى البحث عن الربح ومعاظمتها، ولا تضبطها أية قيود ولا تخضع لى تخطيط وتتخذ هذه السيطرة أشكالاً مالية وتكنولوجية فى الأساس، تتمثل فى تفاقم مشكلة المديونية الخارجية، التى يعانى منها ما يقرب من ٨٠ بلداً، وبروز ظاهرة انتقال رؤوس الأموال من "الجنوب إلى الشمال" تحت شكل خدمة الدين الخارجى، وفى التهميش المتزايد لعدد كبير من بلدان العالم فى نظام التجارة العالمية التى صارت تتمركز، أكثر فأكثر، حول الأقطاب الرأسمالية الثلاثة، وفى خفض أسعار المواد الخام، أما أشكال السيطرة التكنولوجية فيجرب التعبير عنها من خلال بروز تقسيم جديد للعمل على النطاق العالمى، نتج عن تحكم عدد قليل من البلدان بالتكنولوجيات المتقدمة وحرمان القسم الأعظم من الشعوب والأمم من الاستفادة من نتائج البحث العلمى المتدفق وتوظيفها فى تطوير الإنتاج ووسائله، وفى مجال تكنولوجيات الإعلام بالذات، أدنى التطور الكبير الذى طرأ على هذه التكنولوجيات فى السنوات الأخيرة إلى توسيع مجال هذه السيطرة، حيث ظهر بأن ما سعى بـ "اوتستراادات الإعلام"، التى صورت بوصفها تعبيراً عن تقدم حاسم فى ميدان تقاسم المعرفة لم تكن فى الواقع، سوى أداة إضافية للسيطرة: سيطرة "الشمال" على جزء كبير من "الجنوب"، وسيطرة الولايات المتحدة الأمريكية على شركائها ومنافسيها فى "الشمال" نفسه (١).

أما حوامل هذه السيطرة "الاستعمارية" الجديدة فهى امبراطوريات اقتصادية فى نمط خاص، برزت فى عالم المال والتجارة والإعلام، وصارت تتحرك على نطاق العالم بأسره، تحت شعار "كل السلطة للأسواق"، تنقل أموالها بسرعة الضوء، قافزة فوق الحدود والدول، وغير عابثة بالنتائج الاجتماعية الخطيرة التى تترتب على سياستها. ويتوقف ايفاناسيو رامونيه، مدير شهرية "لوموند ديبيلوماتيك"، أمام كيفية نشوء سلطات نهاية القرن هذه أو "أسياد العالم الجدد" (٢) كما يسميهم، فيذكر بأن ثورة الاتصالات وتعميم

المعلوماتية على معظم قطاعات الإنتاج والخدمات قد أحدثت انقلافاً في نظام العالم، لا سيما في نظام عالم المال. وخلقاً عبادة جديدة هي عبادة السوق، فالتبادل القوي للمعطيات بات يتم على مدار ٢٤ ساعة. وصارت البورصات المالية المرتبطة في ما بينها، تعمل دون توقف، يحركها عد ضئيل من المختصين يمثلون "أسياد السوق"، ويستطيع الواحد منهم بحركة بسيطة أو كلمة أن يتسبب في خفض قيمة العملات وفي انهيار البورصات.

وأدى تشابك الأسواق المالية وعولة رؤوس الأموال إلى تدويل الاستثمارات واختفاء الطابع القومي لرأس المال. كما صارت البضائع تفقد صبغتها القومية وبات من الصعب نسبها إلى جنسية محددة، إضافة إلى أن الجهاز الإنتاجي، الذي يوزع عملياته على أكثر من موقع، أخذ يستقل، أكثر فأكثر، عن موطنه الأصلي. وياندفاع المؤسسات المالية الكبيرة والشركات متعددة الجنسية على صيغة عالمية وصار يخرج، إلى حد كبير، عن نطاق تحكم الدولة القومية.

واستناداً إلى أشكال السيطرة، التي يمارسها "أسياد العالم الجدد" لا تتخذ العولة - كما يزعم - شكل بناء فضاء اقتصادي عالمي يقوم على الاعتماد المتبادل، وإنما تبرز بوصفها حرباً تجارية ومالية قاسية تزيد من حدة الاستقطاب وتؤدي إلى تعميق الهوة، في مستوى التطور، بين بلدان "الجنوب" وبلدان "الشمال"، وإلى مقاومة المشكلات الاجتماعية في بلدان "الجنوب" و"الشمال" على السواء، حيث تنتسج في البلدان الأولى، الخاضعة لوصفات صندوق النقد الدولي والبنك الدولي، مساحات الفقر وتتضاعف معدلات التضخم، وتلجأ السلطات الحاكمة إلى فرض التقشف على الموازنات وضغط الأجور وتصفية وبيع مؤسسات قطاع الدولة وخفض النفقات الاجتماعية، ولا سيما في مجال الصحة والتعليم، في حين تتفاقم في البلدان الثانية ظاهرة البطالة، خصوصاً في صفوف الشباب، ويتسع حجم فئات المهمشين وتنامي الفوارق في المداخيل بشكل كبير وتصبح دولة الرفاه من تكريات الأمس.

والخطر في الأمر أن "استعمار السوق" أخذ يسعى للمهيمنة على حقل الثقافة، موطئاً في ذلك أيديولوجيا تزعم موت الأيديولوجيات كي تؤيد وتسوغ هذا الشكل الجديد من السيطرة؛ وإذا انطلقت عملية تصنيع هذه الأيديولوجيا (٢) من الولايات المتحدة الأمريكية، فقد باتت تحملها اليوم "خبرة" كونية متجانسة تسعى إلى تنميط العادات والثقافات وطرائق العيش على نمط واحد، تختزل الحريات إلى "حرية التعبير التجاري" وحقوق المواطن إلى "حق التمتع بسيادة المستهلك"، وتشيع خطايا يعتبر أن التاريخ قد انتهى، وأن حاجة الإنسان للنضال من أجل التغيير قد انتقلت وما على الإنسان إلا أن "يتكيف" باعتبار أن الوضع القائم هو سقف التطلع الإنساني وأنه لم يعد هناك من خيار، سياسي أو اجتماعي، سوى خيار الرأسمالية القائمة، وفي نظر مروجي هذه الأيديولوجية، أصبح التنافس هو القوة الحقيقية المحركة للتاريخ،

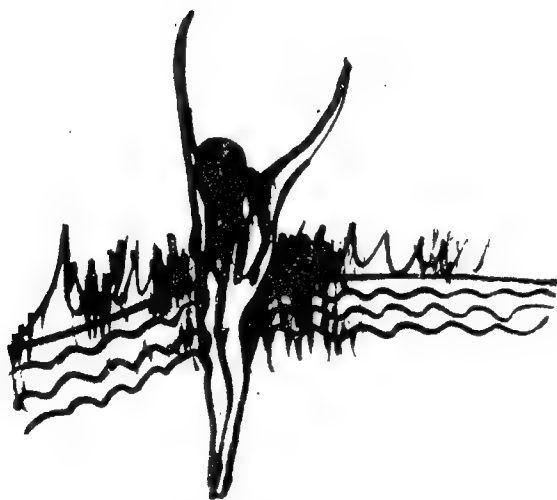
والسوق هي التي يجب أن تحكم وما على الحكومة سوى أن تدير، أما الدور الذي كانت تقوم به الدولة فيمكن أن تضطلع به ، اعتباراً من الآن ، شبكات عالمية تتشكل من منظمات خيرية وتطوعية.

ويبشر أنصار هذه الايديولوجيا بأننا قد بقنا ، في عالم المعلوماتية، على عتبة طور جديد و"رائع" من أطوار التطور الإنساني، وأن القضايا التي واجهها الإنسان في العالم الصناعي "المتقادم" لم يعد لها من معني، وفي الواقع ، فقد استفاد مروجو هذه الايديولوجيا من أزمة الايديولوجيات والمشاريع التحررية التي حملت للإنسان وعداً بالتغيير، لكنها أخفقت فخلقت اليأس والاحباط، كما استفادوا من التطور الذي طرأ على تكنولوجيات الاتصال ومن بعض الظواهر الخطيرة التي برزت في العقود الأخيرة، ومنها ظاهرة الانتقال من "حضارة الكتاب" إلى "حضارة التلفزيون" وهي الظاهرة التي جعلت من التلفزيون منبعاً أساسياً للمعرفة، وهي معرفة مبسطة يملكها المشاهد دون أن يبذل أي جهد نقدي ودون أن يعبأ بخلفيات ولا بإبعاد الأحداث التي يشاهدها.

فحتى زمن قصير مضى، لم يكن الإعلام يكتفى بتصوير الحدث فحسب، بل كان يشرحه ويبين خلفياته وأبعاده كذلك؛ أما اليوم فقد فرضت الأخبار المصورة تموراً مختلفاً كلياً للإعلام، الذي صار يجعل الإنسان شاهداً على الحدث ليس إلا؛ وهكذا برز الوهم الخادع بأن "المشاهدة تعني الفهم والإدراك"، وفي كل بلدان العالم بات الوقت الذي يخصه الإنسان لمشاهدة التلفزيون أكبر بما لا يقاس من الوقت الذي يخصه لوسائل الإعلام الأخرى؛ ففي الولايات المتحدة الأمريكية يفضى المواطن الأمريكي ، وفقاً لبعض الاحصائيات ٥٦ يوماً في مشاهدة التلفزيون و١١ عاماً من عمره عندما يبلغ الثانية والسبعين، وتعترف تقارير عديدة، ومنها تقرير نشرته اليونسكو مؤخراً، بأن التلفزيون ينمي ثقافة العدائية ، خصوصاً بين الأطفال ، ويشجع تحول العنف إلى ظاهرة عالمية.

لقد أدى طغيان الصورة وضعف قيمة الكلمة إلى دخول الصحافة المكتوبة ، نتيجة تأخرها عن مواكبة الحدث ، في أزمة هوية خانقة تجلت في تراجع توزيعها يوماً بعد يوم، كما أدى طغيان الصورة إلى تغيير العلاقة بينها وبين الصوت؛ فمزاج موسيقى البوب والفديو ، وانتشار الفيديو كليب، غيرا التوازن بين الأغنية وصورة المغني، فبينما كانت الصورة في الماضي ملحقة بالموسيقى باتت الموسيقى اليوم هي في خدمة الصورة التي هي بدورها في خدمة حملة إعلانية للتسويق التجاري(٤). وقد تسبب هذا الطغيان في ارتفاع أصوات عديدة تدعو إلى مراجعة مبدأ التداول الحر عندما يتعلق الأمر بالصورة على اعتبار أن الاختلاف بين المشاهدة والقراءة هو اختلاف جذري لأن الصورة ليست بريئة ولا محايدة ، وبخاصة الصورة المتحركة التي تقلد الحياة(٥).

إن الثقافة مهددة اليوم بالفضوع إلى القواعد نفسها المعمول بها في سوق البضائع. فالإعلانات التجارية باتت تطفئ على كل وسائل الإعلام والاتصال بما



فيها شبكة انترنت. ونظراً إلى أن صناعة الثقافة الأمريكية، هي المسيطرة عالمياً، لا سيما في مجال السمعى البصرى (٦) وهي القادرة أكثر من غيرها على استخدام التكنولوجيات الطليعية، أصبحت الشعوب والأمم تواجه اليوم خطر إقامة فضاء ثقافى عالمى على النمط الأمريكى يكون فى خدمة المتطلبات السلعية.

وأمام جدية هذا الخطر، تتصاعد فى البلدان المختلفة، بما فيها الحليفة للولايات المتحدة الأمريكية، الأصوات الرسمية والشعبية الداعية إلى اعتماد مبدأ "الاستثناء الثقافى" و"الاستبعاد الثقافى" فى كندا، أعلنت السيدة شيلا كويس، نائبة رئيس الوزراء سابقاً ووزيرة حماية التراث، فى تصريح أدلت به قبل فترة، أنه "إذا ما واصل الأمريكيون فرض سيطرتهم على الجماعة الثقافية العالمية، باستعمال الوسائل التى يمتلكونها، فبإلزامهم أن يتوقعوا لجوء الآخرين إلى إجراءات انتقامية بحقهم (٧) وكانت الحكومة الكندية قد فرضت على الإدارة الأمريكية استبعاد كل الصناعات الثقافية، لا سيما فى مجال السمعى البصرى، من اتفاقية التبادل الحر التى أبرمت قبل سنوات بين البلدين. أما فى فرنسا، فقد بات هناك إجماع قومى على ضرورة التمسك بمبدأ "الاستثناء الثقافى" واتخاذ كل الإجراءات الكفيلة بضمان حماية اللغة الفرنسية والإبداع الثقافى الفرنسى، والمثير فى الأمر أن الإدارة الأمريكية التى تتمسك بحرية التجارة فى مجال الصناعة الثقافية، وتشجع التوجه إلى خصخصة قطاعات الإعلام والاتصالات فى البلدان الأخرى، لاتزال تتعامل مع هذه القطاعات على أساس كونها شائناً من شؤون الدولة الاستراتيجية وتستمر فى تقديم الدعم غير المباشر لها (٨).

ومن جهة أخرى، فإن خطر هذه السيطرة على الجماعة الثقافية العالمية، والذى نجم عن "استعمار السوق" التى تتمظهر به العولمة قد أثار ردود أفعال عديدة، على مستوى العالم بأسره وشجع على تنامى الأصوليات الدينية والقومية وعلى تصاعد دموات الانكفاء والتقوقع على الذات والاحتفاء بالهويات، ولم تقتصر ردود الأفعال هذه على البلدان التى تحتل موقعاً غير متكافئ فى إطار النظام الرأسمالى العالمى، بل شملت كذلك البلدان الرأسمالية المتقدمة نفسها، وفى هذه البلدان صارت قطاعات واسعة من الناس تشكل فى جدوى التقدم التكنولوجى وتعتبره، بعد أن أصبح محركاً هو البحث عن الربحية التجارية فقط، مولداً لكل الأزمات، وتلجأ أكثر فأكثر، إلى أشكال لا عقلانية من التفكير وإلى ممارسات غيبية أو إلى "جنة" المخدرات والكحول. وفى أوروبا، بات أكثر من أربعين مليوناً يشربون سنوياً على منجمين ومشعوذين يدعون القدرة على الشفاء من الأمراض، كما تتزايد بنسب كبيرة أعداد المنتسبين إلى الطوائف الظلامية وإلى الحركات الخلاصية التى تبشر بقرب ظهور "المخلص"، وألتي وصل عدد مريديها فى أوروبا إلى ٢٠٠ ألف. أما

فى الولايات المتحدة الأمريكية ، فينمو بشكل متسارع تفوذ الحركات اليمينية المتطرفة الداعية إلى "النقاء العنصرى" والميلشيات المسلحة التى تعرب عن معارضتها للعولمة وللشركات المتعددة الجنسية وللأمم المتحدة . ومن جهة أخرى ، يشهد الغرب ، كردة فعل على طقيان السلعة ، تحولاً نحو ديانات وفلسفات الشرق الروحية ، حيث تشير التقديرات إلى أن معتنقى البوذية فى أوروبا قد وصل إلى مليونين ونصف المليون ، وبلغ عدد معتنقها فى الولايات المتحدة الأمريكية ما يقرب من خمسة ملايين(٩).

والآن ، وبعد أن عرضت بعض الأفكار عن العولمة وشكل تمظهرها الحالى، وانعكاساتها على الصغيد الثقافى ، سأحاول الإجابة عن سؤال "الاستقلال الثقافى" ، من خلال التطرق إلى مواقف أربعة رئيسية عكست كيفية تعامل تيارات الثقافة العربية مع هذه الظاهرة وهى:

- موقف تقليدى رفض العولمة من حيث المبدأ ولم يعترف بالطابع الموضوعى لسيورتها ولا بالوعد التحررى الإنسانى الذى يمكن أن تحمله هذه السيورة فى ما لو طراً تحول على اتجاهها الحالى، ويرى أنصار هذا الموقف أن حماية "الهوية" فى عصرنا هذا ، لا يمكن أن تتحقق إلا بالانغلاق على الذات وإحياء الموروث الثقافى القديم، مستنديين فى ذلك إلى فكر سلفى ظل حاضراً فى الثقافة العربية لأن الإصلاح الدينى فى إطار الإسلام قد انطلق قبل أن ينجز أهدافه.

- موقف آخر يعبر أصحابه عن خيبة أمل بالحادثة ومقوماتها، ويعتقدون أن زمننا قد تجاوز الهويات الثقافية القومية وأن القول بوجود هوية مطابقة معناه "الإطباق على القول وقولية البشر". وفى نظرهم ، فإن منطق الهوية يبيحث عن الأصل والأساس ويميل إلى المسبق والثابت والمنجز، فى حين أن الزمن الذى نعيشه بات يفرض علينا أن نستبدل سؤال: "من أكون؟" بسؤال: "كيف يمكن لى أن أتغير ، لكى أغير علاقات المعرفة والثروة والسلطة" (١٠). ويمكن لأنصار هذا الموقف، من دون أن يعوا ذلك أو يقصدوه ، الإسهام فى تغذية الأفكار التى يروجها "صانعو" ايديولوجيا العولمة، وهى ايديولوجيا لا تعدم الدعاة فى بلداننا العربية.

- موقف ثالث يرفض ويقاوم شكل تمظهر العولمة الحالى، وينطلق من مفهوم "الهوية الثقافية" لكنه يطمح إلى خلق التكامل بين الثقافات وذلك فى أفق إسقاط الحواجز الثقافية بين البشر وتجاوز اعتبارات "الافتخار الحضارى"، وصولاً إلى بناء مستقبل إنسانى أفضل يسوده "الحس الجماعى والتكافل والتعاطف" فى مواجهة كل الأخطار التى تهدد التقاليد الإنسانية(١١).

- وإذ أجدني منسجماً مع هذا الموقف الثالث - كما سأبين لاحقاً - فبؤدى أن أناقش موقفاً رابعاً يتبناه قطاع واسع من المثقفين العرب، في عدادهم أسماء تحتل مكانة متميزة على ساحة الإنتاج الثقافى العربى، ويرى أنصار هذا الموقف فى العولة شكلاً من أشكال "الغزو الثقافى" و"الاختراق الثقافى" لا يهدد الهوية الثقافية العربية بالاستتباع الحضارى فحسب، بل يكرس كذلك ثقافة "الجمود على التقليد" ويعيد إنتاج "الثنائية والانشطار" فى هذه الهوية بين التقليدى والعصرى والأصالة والمعاصرة، ورغم أن أصحاب هذا الموقف يميزون ما بين "العولة" و"العالمية" ويرون فى نشدان العالمية المجال الثقافى طموحاً مشروعاً (١٢)، إلا أنهم بدعوتهم إلى "الاستقلال الثقافى" العربى فى مواجهة "الهيمنة الثقافية التى يمارسها الغرب"، ونظرتهم إلى "الثقافة الغربية" ككتلة متجانسة "هيمنية وتعاملهم المجزوء مع مبدأ التفاعل والاقتراس الحضاريين، بما يبرر إقتباس العلم والتقانة الغربيين بمعزل عن العاضنة الثقافية التى ضمننت نموها وتطورهما (وهم بذلك يستعيدون موقفاً قديماً تبناه رواد الفكر القومى العربى، وعلى رأسهم ساطع الحمصرى الذى أقام سداً منيعاً بين الحضارة والثقافة معتبراً أن الأولى التى تشمل اللغة والأدب والفلسفة والفكر هى بطبيعتها "أممية" فى حين أن الثانية التى تشمل اللغة والأدب والفلسفة والفكر هى بطبيعتها "قومية")؛ أقول إنهم بدعوتهم إلى "الاستقلال الثقافى" وتعاملهم المجزوء مع مبدأ التفاعل والاقتراس الحضاريين، يقطعون فى الواقع، الطريق على العرب للإسهام فى توفير شروط ولادة "العالمية" التى ينشدون فى المجال الثقافى.

فمن حيث المبدأ لا يستقيم مفهوم "الاستقلال الثقافى" مع واقع أنه ما من ثقافة فى وسعها أن تحقق استقلالها عن الثقافات الأخرى التى توجد فى حالة تفاعل دائم، تتقارض وتتلاقح، وتقارضها - كما لحظ سلامة موسى فى زمانه - "يخصبها كما لو كانت جسماً يتلاقح مع جسم حى أجنبى فتخرج منه السلالات الجديدة ثم على مدى التطور الأنوار الجديدة".

صحيح أن هذا المفهوم كان قد ورد فى كتابات عدد من النهضويين العرب ومنهم طه حسين، إلا أنه، فى نظر صاحب كتاب "مستقبل الثقافة"، لم يكن له معنى "إلا إذا كان. أخذاً وإعطاء: أخذاً لما تنتجه الأمم الأخرى من أنواع المعرفة وإعطاء لما تنتجه نحن من أنواع المعرفة. فالثقافات كلها تتغذى من بعضها البعض، بما فيها الثقافة الأوروبية والغربية عموماً، التى تغذت ولاتزال تتغذى - كما بين أنوار سعيد فى كتابه الثقافة والأمبريالية - من الثقافات الأخرى غير الأوروبية. وفى كل الأحوال، وبغض النظر عن الاعتبارات السابقة، فإن مفهوم "الاستقلال الثقافى" لم يعد مفهوماً وظيفياً فى زمننا هذا، بالمعنى الذى يعطيه له أصحاب هذا الموقف الرابع، لاسيما بعد أن صار ما يسمى بـ "الغزو الثقافى" يغزونا داخل بيوتنا. أما الفصل الذى يقيمه دعاء هذا "الاستقلال" ما

بين العلم والثقافة الغربيين من جهة، وحاضنتهما التي تمثلت في روح المواطنة والتفكير الحر والديمقراطية والعلمنة من جهة أخرى، فقد بينت تجربتنا التاريخية مدى الضرر الذي لحق بنا من جراء هذا الفصل، الذي كان غريباً على مفكرى عصر النهضة، أكانوا من المنضوين في تيار الإصلاح الديني أو في التيار الليبرالي العلماني، الذي اعتقدوا بالتفاعل الحضاري الإيجابي واقتباس كل ما هو مفيد، وإنساني الطابع، في حضارة "الآخر" وثقافته. فالإمام محمد عبيد، على سبيل المثال، أحل أخذ كل الأفكار والخبرات النافعة عن الأجانب، لا سيما عن الأوروبيين، ومجلة "النار". عندما كانت لاتزال واقعة تحت تأثيره الفكري، ذكرت الفوائد الرئيسية التي استفادها المسلمون عبر "مخالطة الأوروبيين والاتصال بهم" في مجالات ثلاثة، لم يدخل ضمنها مباشرة لا العلم ولا الثقافة، وهي: ادراك أهمية استقلال الفكر والإرادة، تعلم كيفية الخروج من الاستبداد باستبدال الحكم المقيّد بالحكم المطلق وإدراك أهمية الجمعيات باعتبارها "الأداة التي صلحت بها العقائد والأخلاق والحكومات في أوروبا وارتقت بها علومها وفنونها" (١٣). وأود التنبيه، هنا إلى أن سيادة مفاهيم الديمقراطية والحريات وحقوق الإنسان في خطاب مروجي ايديولوجية العولمة لا يجب أن يحرفنا عن السعي الحثيث من أجل تملك أسباب التقدم هذه، لاسيما وأن "أسياد العالم الجدد" والحكومات السائرة في ركبهم يدعمون في بلدان "الجنوب"، وعلى الرغم من خطابهم هذا، كل أشكال الاستبداد والديكتاتورية وينتهكون في بلدانهم نفسها، وبشكل متزايد، حقوق وحريات العمال والمهاجرين والمهمشين. ولن يغير من عدم وظيفية وواقعية خطاب "الاستقلال الثقافي" استبداله بخطاب "الخصوصية الثقافية" العربية، وذلك على الرغم من أن أنصار هذا المفهوم الثاني ينظرون إلى الخصوصية بوصفها أداة نظرية تساعد على بناء "نظرية عالمية تصلح للتعامل مع كافة المجتمعات البشرية في أفق توحيد تكاملي جدلي" وتسمح باكتشاف بعد كل من "الحفاظة والاستمرارية" والتحول في كل هذه المجتمعات والمجموعات القومية الثقافية (١٤). فمفهوم "الخصوصية الثقافية" سيبقينا أسرى الثنائيات التي حشرنا أنفسنا فيها منذ عقود عديدة، كما أنه، ولكونه يقوم - كما يشير سمير أمين - على "تحيز مسبق ينظر إلى الاختلاف بوصفه العنصر الحاسم"، يبقى مخيباً للآمال في هذا الزمن الذي يرتسم فيه أفق تحقيق وحدة النوع البشري في إطار تنوعه، وهي وحدة لن تنتقل من حيز الحلم إلى حيز الواقع إلا إذا قامت، كما كان يجب أن يقول جمال الدين الأفغاني على قاعدة الغدل الذي هو أساس الكون وبه قوامه.

فالتنوع الثقافي، وليس "الاستقلال" ولا "الخصوصية" هو ما ينبغي التمسك به والحفاظ عليه في هذا الزمن، وهو تنوع بات يخرق، نتيجة موجات الهجرة، الهويات الثقافية في إطار الجماعات القومية، كما هو حاصل في أوروبا. وهو أمر أشار إليه انغمار كارلسون مدير التخطيط السياسي في

وزارة الخارجية السويدية. في رده على أطروحة "صدام الحضارات" الشهيرة، وذلك عندما أكد أن الثقافة النابعة من الإسلام ليست غريبة عن الغرب بالشكل الذي تحاول أن تصورها فيه الأفكار المسبقة والمبتذلة، ففي زمن تاريخي مضى، أدى الوجود الإسلامي في القارة الأوروبية إلى تكامل فريد ومثمر بين الإسلام والمسيحية واليهودية وإلى ازدهار لم يسبق له مثيل للعلم والفن والفلسفة؛ أما اليوم، فلم يعد في الإمكان - في نظره - تصور الاتحاد الأوروبي من دون وجود مكون إسلامي "أخضر" له، خصوصاً بعد أن تجاوز عدد المسلمين في بلدانه العشرة ملايين، ومن المتوقع أن يصل إلى عشرات الملايين خلال العقود القادمة، ويعتقد كارلسون أنه إذا كان في الإمكان بناء المسكن الأوروبي على نمط قصر الحمراء، الذي شكل رمزاً لأسبانيا المتنوعة والمتفاعلة الثقافات، فإن ذلك سيمثل بالنسبة لمستقبل أوروبا، مظهراً أكثر أهمية من وجود سوق مشتركة فاعلة أو إقامة بنك مركزي أوروبي(١٥).

أما شرط الحفاظ على هذا التنوع الثقافي فهو العمل على حماية الثقافة نفسها ومنع احتضارها. وهنا بالذات، سيكون لـ "الاستقلال الثقافي" معنى جديد، مختلف عن السابق، هو استقلال الحيز الثقافي عن علاقات السوق الطاغية ومقاومة كل المساعي الرامية إلى تسليع الثقافة وتضميدها على النمط الأمريكي، وفي إطار هذه المقاومة يمكن أن تلتقي تيارات ثقافية عديدة في "الجنوب" كما في "الشمال"، بما في ذلك داخل الولايات المتحدة الأمريكية نفسها، حيث صارت تبرز، في السنوات الأخيرة، ممارسات طليعية عديدة في حقل الأدب والفنون ويتزايد أنصار الفكر النقدي، وهو ما يعكسه بوجه خاص، الاهتمام الذي لاسابق له بكارل ماركس وبالثقافة النابعة منه في الجامعات الأمريكية. ويجمع بين هذه التيارات المختلفة، إضافة إلى الرغبة في الحفاظ على الروح النقدية في الفكر وإبعاد شبح الخواء الفكري وحماية الإبداع الثقافي، يجمع بينها التطلع إلى بناء ما أسماه الانتروبولوجي الفرنسي موريس غودوليه بـ "رؤية ثقافية متسامية" (ميثاق ثقافية) للإنسان على هذا الكوكب، ينطلق بناؤها من واقع التنوع الثقافي للإنسانية ومن أدراك حقيقة أن أيا من هذه الثقافات المتنوعة لا يملك حقاً، أكثر من غيره، في أن يشيد نفسه كمرجعية وقاعدة كونية(١٦).

وربما، سيكون في وسع الثقافة العربية أن تسهم في هذا الجهد العالمي لحماية الثقافة واحترام مبدأ تنوعها، في أفق بناء مثل هذه الرؤية المتسامية، إن هي: - انطلقت، أولاً، من الإقرار بأن وحدة الثقافة العربية، التي تجد في اللغة العربية لمحتها وفي الطموح إلى نهضة العرب محركها، لا تقوم إلا في إطار

التنوع؛ فالثقافة العربية، التي تحتويها هوية واحدة، هي ثقافة متنوعة المتفرعات ومحتوية المضامين والتعابير. -أدركت ثانياً، أن هويتها ليست معطى ثابتاً، بل هي في حالة تغير وتطور دائمين؛ فبالتغير والتطور تحيا الهوية الثقافية، وباتخاذهما تموت.

- نجحت، ثالثاً، في أن تدرج نفسها في هذا الزمن العالمي وتتحرر من القلق الفكري الذي لازمها منذ أن حشرت نفسها في إطار ثنائية 'الأصالة' و'المعاصرة'، وهو أمر لن يتحقق ما لم تتعامل الثقافة العربية مع تراثها بوصفه رافداً من روافد نهر التراث الإنساني وتقبل مبدأ دوران الحضارات المختلفة في مدار حضارة إنسانية واحدة.

- سعت، رابعاً، إلى توفير الشروط المجتمعية التي تكفل لها هذا الاندراج في الزمن العالمي، وفي مقدمها شرط الحرية، وإلى تملك الوسائل الحديثة التي تسمح لها بتواكب حركة العالم والتفاعل مع تحولاته والانتقال من مرحلة الاستهلاك إلى مرحلة الإبداع والابتكار.

- وعت، خامساً، أنها لن تستعيد فاعليتها إلا بعد أن تنهى تحكم أجهزة الدولة البيروقراطية بمؤسساتها، وتعيد، على أسس جديدة، وصل ما انقطع من علاقتها بالسياسة، وتتحرر من أسر ردة الفعل التي دفعتها، احتجاجاً على سياسات قصيرة النظر، على طريق هجر السياسة.

- تيقنت، سادساً، أنها لن تكون قادرة على إبداع الفكر الكبير، بوصفه تعبيرها الأرقى، ما لم ترتبط بهوم الإنسان العربي وتسهم في إعادة بناء مشاريع تنوره وتجديد الأيديولوجيات التي حملتها.

- تخلصت، سابعاً، من نخبويتها، كي تتمكن من الاضطلاع بدورها في تثقيف هذا الإنسان العربي ليكون قادراً على مقاومة طغيان السلعة، وثقافة السلعة التي باتت على وشك إماتة روحه.

- جهدت، ثامناً، من أجل أن تفرض على السلطة الحاكمة وضع وسائل الإعلام الحديث تحت إشراف هيئات من المثقفين. ففي ظل انتشار الأمية، وتراجع توزيع الكتاب، يمكن أن يشكل التليفزيون مصدراً رئيسياً للمعرفة والتثقيف. وهنا استفيد، في الواقع، فكرة كان قد طرحها طه حسين، منذ عام ١٩٢٨، وذلك عندما طالب بشيء من تقييد الحرية في التعامل مع الأدوات الحديثة التي استكشفتها العلم وابتكرتها الحضارة، كالسينما والراديو؛ فهذه الأدوات «وإن كانت تصرف الناس عن القراءة الهادئة وتنافس الكتاب على العقل والثقافة إلا أن وجود كثرة من المصنريين لا تقرباً يفرض، وإلى أن تتعلم هذه الكثرة، الاعتماد على هذه الأدوات على أنها أدوات أساسية إلى تثقيف الشعب وتهذيبه»؛ غير أن تقييد هذه الحرية لن يكون - كما أكد - من «مسئولية إدارة الأمن العام أو إدارة المطبوعات وإنما يجب أن يكون من هيئات من المثقفين تشرف من بعيد على حياة هذه الأدوات» (١٧)

الهوامش:

١- سيستند هذا القسم من "الورقة" في الأساس، إلى عشرات المقالات التي نشرت في السنوات الأخيرة شهرية «لوموند ديبلماتيك» الباريسية التي تبرز أهم منابر التصدي لأشكال تظهر العولة وأيديولوجيتها، وهي شهرية صارت تصدر بلفات عديدة وتوزع طبعها الفرتسية حالياً ما يقرب من ٢٠٠ ألف نسخة.

٢- نشرت الشهرية نفسها ملفاً شاملاً حول هذا الموضوع في عددها الصادر في أيار ١٩٩٥.

٣- أنظر سوزان جورج: «فبركة أيديولوجيا»، في العدد الخاص الذي أصدرته الشهرية نفسها عن «سيناريوهات العولة»، سلسلة «طريقة في الرؤية»، العدد ٣٢، تشرين الثاني ١٩٩٦، ص ٣٢-٣٤.

٤- أنظر: هيربرت شيلر: «الثقافة الأمريكية في خدمة التجار»، الشهرية نفسها، العدد تشرين الأول ١٩٩٢، ص ٢٨.

٥- أنظر: جان دانييل: «كلما ازداد اتصالنا كلما قل أعلامنا»، مجلة «لوفويل أوبسرفاتور»، باريس، عدد خاص عن «الفكر اليوم»، ضمن «سلسلة ملفات»، العدد ٢، ص ٣٦-٣٨ (من دون تاريخ إصدار).

٦- يحتل قطاع إنتاج السمعي البصري المرتبة الثانية في الصادرات الأمريكية بعد صناعات الطيران، ويتبين من بعض الإحصائيات أن الولايات المتحدة تسيطر على ما يقرب من ٨٠ في المائة من حجم تجارة البرامج التلفزيونية على الصعيد العالمي وعلى القسم الأكبر من الأفلام السينمائية الموزعة عالمياً، علماً بأن الأفلام الأجنبية التي تعرض في الصالات الأمريكية لا تمثل أكثر من ١٢ في المائة من عائدات الاستثمار السينمائي. وقد تسببت سيطرة الفيلم الأمريكي هذه في تراجع الإنتاج السينمائي في عدد من البلدان التي تميزت بتطور ورقي فن السينما فيها، مثل إيطاليا وفرنسا وبولونيا وروسيا وهنغاريا، وبفقت بعض المنتجين والمخرجين الأوروبيين إلى المطالبة بفرض إجراءات حمائية للحفاظ على التنوع في إطار هذا الفن ومهم المنتج الفرنسي أتاتول دومان الذي دعا إلى إصدار «إعلان اعتماد متبادل» من قبل أبرز العاملين في مجال السينما في العالم يؤكد على التعددية الثقافية ويدعو الحكومات إلى الحد من حرية تداول الأفلام ولو بصورة مؤقتة.

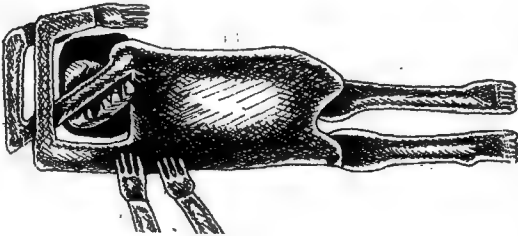
٧- أنظر: هيربرت شيلر «الاتصالات شأن دولة بالنسبة لواشنطن»، لوموند ديبلماتيك، آب، ص ٢٠-٢١.

٨- المصدر السابق، العدد نفسه.

٩- أنظر: ايفانسانيبور رامونيه: «اللاعقلاني والمجتمع» المصدر نفسه، أيلول

١٩٩٧، ص ٢٨.

- ١- طرح هذه الأفكار على حرب في الحوار الذي أجرته معه صحيفة السفير البيروتية بمناسبة صدور كتابه الجديد: «الماهية والعلاقة»، عدد ٧ نيسان ١٩٩٨.
- ١١- أنظر: سمير أمين: «نحو استراتيجية للتحمر»، الكرمل، رام الله، العدد ٥٣، خريف ١٩٩٧، ص ٣٦-٤٧.
- ١٢- أنظر: محمد عابد الجابري: «الثقافة العربية اليوم ومسألة الاستقلال الثقافي» المستقبل العربي، بيروت، العدد ١٧٤، آب ١٩٩٢، ص ٤-١٤؛ وكذلك: «عشر أطروحات حول العملة والهوية الثقافية»، السفير، ٢٤ كانون الأول ١٩٩٧.
- ١٣- المنار، القاهرة، المجلد العاشر، الجزء الثالث، ١٢ أيار ١٩٠٧؛ المجلد نفسه، الجزء الرابع، ١١ حزيران ١٩٠٧؛ المجلد نفسه، الجزء الخامس، ١١ تموز ١٩٠٧.
- ١٤- أنظر: أنور عيد الملك: «ملاحظات حول مفهوم الخصوصية»، الكرمل، العدد المذكور، ص ٦٤-٧٥.
- ١٥- أنظر: مجلة «سياسة خارجية» الأسبانية، مدريد، العدد ٤٠، آب - أيلول، ١٩٩٤، ص ١٦٠-١٧٠ ويمكن الرجوع إلى عرض مسهب لأنكار هذا الدبلوماسي في: ماهر الشريف: «أطروحة» صدام الحضارات "ونقادها"، النهج، دمشق، (العدد ٤٠)، صيف ١٩٩٥، ص ١٩٣-٢٠٨.
- ١٦- أنظر: موريس غودلييه: «هل الانتروبولوجيا الاجتماعية مرتبطة، بشكل لا يتفصم، بالغرب أرض مولدها؟»، المصدر السابق، العدد ١ (٢٧)، خريف ١٩٩٤، ص ٢٢٥-٢٤٤. (ترجمة ماهر الشريف).
- ١٧- أنظر: مستقبل الثقافة في مصر، القاهرة، مطبعة المعارف ١٩٣٨، ص ٥١٤-٥١٦.



الواقعية الاشتراكية وشروط البقاء

انتصار الشنطى

ارتبطت « الواقعية الاشتراكية » - حميميا - بالمجال السياسى، فوقعت ضحية المجهود والتشويه، شأن النظام السياسى فى الدول الاشتراكية، وما أن ضُربت التجربة الاشتراكية فى شرق أوروبا حتى تصور البعض أن الواقعية الاشتراكية قد عفا عليها الزمان، وغدت من ديناصورات الماضى، الأمر الذى دعانى إلى الخوض فى هذا المجال، بالذات، على ما يعترضه من أشراك وفخاخ، بادئة بخلفية تاريخية ضرورية عن الواقعية، قبل أن ألقى حزمة من الأضواء على الواقعية الاشتراكية نفسها، محاولة التصدى للحملة الجائرة على هذه المدرسة الثورية. وهى حملة غير مبرأة من الغرض السياسى، حيث تأتى فى سياق الحملة على فكرة العدالة الاجتماعية ومع الانتصار لكل ما هو رأسمالى ورجعى.

خلفية تاريخية

إن الزعماء العظام للحركة الأدبية فى أوروبا، فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، عملوا على تطوير الواقعية، حين رأوا بأعينهم انهيار الأدب والفن فى أوروبا. ففي منتصف القرن التاسع عشر ابتدأ الأدب، بزعامة رومان رولان، يبحث عن ظروف وأشاليب جديدة فى الفن. وكان رولان يرى أنه يجب على الفن أن يتدخل بشكل حاسم، ويعزم فى النضال العظيم ضد التفاق والظلم والاستبداد

المربع فى عالمه، وضد المفردات الاجتماعية، وسار مكسيم جوركى فى هذه الاتجاهات نفسها، واستلهم منها منابع وحيه.

فى بداية القرن العشرين، اكتسب الأدب الروسى صفة عالمية وأحدث إنطبعا راعا فى الغرب، نتيجة للقصر الرائعة التى ألفها كل من تولستوى وتشيكوف.

كان تولستوى، وتشيكوف، ورولان، وجوركى، فى مؤلفاتهم وقصصهم، يبحثون عن الفن والأدب الجديدين. حتى يكون الأدب والفن فى خدمة الشعب، والارتفاع بمستوى المضمون، ليكون له نفوذ وتأثير على الأدب العالمى، كما يتحتم على الأدب تمهيد السبيل لإصلاح المجتمع، وخلق حياة اجتماعية جديدة، وتربية إنسان جديد.

وحتى نفهم طبيعة الواقعية فى الأدب العالمى، قبل ظهور الواقعية الاشتراكية، فمن الضرورى أن نلقى الضوء على الوضع القائم آنذاك، ومدى ارتباط الأدب الواقعى، والفن الواقعى بالحقيقة الموضوعية، فى تلك المرحلة بالذات. إن الكتاب الواقعيين، خلال الأعوام المائة من أواخر القرن الثامن عشر إلى نهاية القرن التاسع عشر، استطاعوا أن يكشفوا لنا طبيعة الظروف التى كانت تحياها طبقة النبلاء والإقطاعيين فى أوروبا، غير أن الواقعية فى تلك الفترة، لم تستطع - فى الوقت ذاته - أن تحدث أى تأثير على الأدب العالمى، والسبب هو أن الأدباء الواقعيين مروا عبر العصور الكئيبة للحياة الاجتماعية، التى كانت تحياها الجماهير البسيطة، مروراً عابراً، دون أن يبرزوا لنا - بشكل موضوعى - بشاعة الفقر الذى كان يقاسيه هؤلاء الناس. وفى روسيا القيصرية، حيث الاستبداد الرأسمالى والقيود الظالمة، التى كانت تكبل الأحرار، نجد أدباء المدرسة الواقعية القديفة فى روسيا يلعبون دوراً مهماً فى إبراز استهتار السلطة، ووقاحتها، ومجونتها، بشكل سافر وعلنى. وقد نفثوا فى الجماهير روح الاحتجاج والكراهية ضد هذه المظالم، وفضحوا - بقوة - الظلم السائد، وغذوا روح المقاومة، إلا أنهم حين جسدوا لنا ملامح هذا الطفيان، لم يصفوه لنا، وصفاً دقيقاً متكاملًا.

ملامح الواقعية

غير أن تولستوى استطاع - إلى حد كبير - أن يضىء لنا هذه الملامح، التى عكسها لنا الكتاب الواقعيون، بشكل أكثر دقة وتفصيلاً، فى قصته «البعث». إن أكثر الكتاب الواقعيين، كانوا قد ركزوا على العمل من أجل خلق حياة أفضل، وعقد كتاب من أمثال بلزاك، وأناطول فرانس، وجورج برنارد شو آمالاً مشابهة على الأدب. كما علق فلويرر آمالاً واسعة على وجوب الاعتماد على الجماهير، من أجل تحسين ظروف الحياة الاجتماعية.

نستطيع القول بأن الواقعية القديفة كشفت مأسى حياة الإنسان فى العالم الرأسمالى، وأشارت إلى تعدد الصراعات الداخلية لدى الإنسان وأنانيته. كما أنها درست الحياة، بانتباه كبير، وأوضحت بشرف وموضوعية، حقيقة واقع العالم، على ضوء فهمها لهذا العالم، وكانت تثق بقوة بأن الحياة فى المستقبل ستفتح أمام الإنسان آفاقاً جديدة لحياة أسعد، غير أنها لم تقترح أى حل معين للمشاكل التى تعترض الإنسانية.

إلا أننا، فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وجدنا أن الكتاب الأوائل فى الغرب أولاً، ومن

ثم فى روسيا، قد توافرت لديهم الإمكانيات لوضع حلول معينة محددة لحل بعض المشاكل، واتجهوا فى خطتهم هذه لتحديد الواقعية ذاتها، ووضع خطة لعلاج المشاكل الحقيقية التى تعترض تطور الواقعية.

فى هذه الفترة، بالذات، أخذت البروليتاريا تدخل مسرح التاريخ. وعلى تربة هذه الحرية، تطوّرت مواهب رومان ورولان، الذى عكس - فى مؤلفاته الأدبية - تقاليد المذهب الواقعي.

الواقعية وحركة الطبقة العاملة

فى بداية هذا القرن، أمكن للمدرسة الواقعية الروسية أن تبتدع كثيرا من المؤلفات الأدبية، ذات المستوى العالى، كما جرت هذه الواقعية أن تؤثر، بقدر ما تستطيع، فى تصاعد الحركة الاجتماعية، التى كانت تقودها الطبقة العاملة طليعة الحركة الديمقراطية فى روسيا.

إن ظروف تطور الأدب والفن البروليتاريين، عبر مرحلة الرأسمالية، قد مثلت نضال الطبقة العاملة من أجل الاشتراكية. كما أننا نعتقد أن هذه الطبقة - عبر هذا النضال - استطاعت تحقيق مكاسب أدهية ومعنوية ذات شأن، وأن الأيديولوجية البروليتارية الاشتراكية، فى مجال علم الجمال (الإستائيقا)، تمكنت من أن تفتح آفاقا واسعة لتطور أدب جديد.

ومن الطبيعي فىن سلامح هذا الأدب الجديد كان يمثل - فى المراحل المذكورة - أسس الأدب البروليتارى الاشتراكي ذلك لأن الأدب الواقعي الاشتراكي لم يكن قد نشأ، بعد.

الواقعية من تداعيات الفلسفة الماركسية

يتعين علينا منهجيا أن ندرس الأساس الماركسي للواقعية الاشتراكية، لأنها ليست مجرد وجه برى - من وجوه الواقعية، ثبت عفويا، واتخذ مساره فى التطور، والتنامي، بشكل أدبي مستقل، بل احتشدت فيها وحولها كل التناقضات، التى يتسم لها العصر، فبينما وصل البعض فى تقدسها والالتزام الحرفى بها، إلى اتخاذها ديناً لا ينبغي للأدباء أن يلحدوا فيه، أو يكفروا به، خرج عليها البعض ونقض من أجلها كل صيغ الواقعية، لا لشيء - إلا ليثبت حريته فى الاختيار، وقدرته على التمرد. وسلك فريق ثالث أسلوبا جديدا فى تناول هذه القضية، يستعد عن التبسيط، والتطرف، ويحتفظ منها بالجوهر، ويرى ما فيها من إضافات تخصب الفكر الإنسانى، فيقدرها، ويستثمرها دون أن يتورط فى الالتزام الحرفى بجانبها السلبي، الذى ينبغي تجاوزه.

إن كتابات ماركس وإنجلز نفسيهما، المعززة بتعليقات أهم الشراح، اتخذت انجيزا لنظرية الأدب فى الواقعية الاشتراكية، ونجد أن إنجلز - بالذات - كان حريصا على تحديد كثير من القضايا ذات الأهمية الكبرى فى تحديد وظيفة الأدب فى المجتمع، وفى رسم بعض المعالم المهمة فى طريقة قيامه بهذه الوظيفة، من خلال قضيتين أساسيتين هما: الالتزام والاستلاب. أما بالنسبة للالتزام فقد كان إنجلز صريحا فى الدعوة إلى أن يكون الاتجاه فى الأدب نابعا من الموقف والأحداث نفسها، بدون أن يشار إليه بشكل مباشر، كما أنه لا ينبغي للشاعر أن يعطى القارئ حلا جاهزا لمستقبل الصراعات الاجتماعية التى يصفها. فالحقصة الاشتراكية - كما يقول إنجلز - تحقق هدفها على الوجه الأكمل،



عندما تحطم الأوهام التقليدية الشائعة، عن طريق الوصف الأمين للظروف الواقعية، فهى بهذا تهز من الأعماق تفاؤل العالم البرجوازي مما يجعل الشك فى القيمة المطلقة لما يحدث، بالفعل، أمرا لا مفر منه، لكن دون أن يشير، بأى شكل مباشر، إلى حل ما، بل على العكس من ذلك، تتفادى اتخاذ موقف يتحاز، بوضوح، إلى الهدف الأصيل.

ينهب إنجليز إلى أبعد من ذلك فى شرح طبيعة الالتزام، النابع من الموقف إلى حد القول بأنه قد يكون غير مقصود من المؤلف، فى بعض الأحيان. فهو بهذا التزام عفوى، موضوعى، لا يخضع للرأى الشخصى، مما أعطى هذه الدعوة أهمية فى مقاومة الدعاية الرخيصة فى الأدب. فما يسميه إنجليز «انتصار الواقعية» يصل إلى جذور الحلق الفنى، ويكشف عما تعنيه الواقعية من تعطش للحقيقة، وتعصب للواقع، يجد كل كاتب نفسه مسوقا إليه.

أما بالنسبة لقضية الاستلاب، التى تعد - طبقا لماركس وإنجليز - من خصائص المجتمع الرأسمالى، فبالرغم من طابعها الاجتماعى والاقتصادى، إلا أن لها تأثيرا كبيرا على مجال الإبداع الفنى.

إلى ذلك فإذا كان الفن ينتمى إلى مجال النشاط الحر الواعى الذى يسيطر به الإنسان على الواقع المحيط به، وينتج عن طريقه عالما موضوعيا، فإن استلاب الإنسان فى نشاطه الإنتاجى ينعكس بالتالى، فى الهبوط بالفن، من نشاط إبداعى حر إلى مجرد وسيلة لأى شئ آخر.

هكذا نجد الأدب يسير جنباً إلى جنب مع نقد المجتمع الرأسمالى، كما أنه - فى الوقت نفسه - يتفصل عنه، فالواقعية ليست أسلوبا فضلا عن أنها ليست تكتيكا للتعبير الأدبى. إن الواقعية هى فى الحقيقة، نزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعى والبشرى، فى صورة مخلصة للحقيقة، وصداقة مع الواقع الاجتماعى، وبشكل غزوى وفنى موح. إن الواقعية - وأكرر هذا القول مرة أخرى - ليست أسلوبا، بل هى منهج التشكيل الفنى المناسب لمثل هذه الواجبات الملقة على عاتق الأديب، منذ عهد هوميروس وإلى اليوم.

أما الصيغة الأدبية والمعنوية للواقعية، فقد جمعت فى المؤلفات الفنية والأدبية للبروليتارية الثورية، واستطاعت هذه المؤلفات أن تكتسب أهمية كبيرة، وأن تلعب دورا معنويا فى تطور المجتمع.

وأهم هذه المؤلفات قصص مكسيم جوركى، فقد تمكن هذا الأديب من أن يخلق امتزاجا عميقا بين عبقريته ومواجهه الفنية، وبين عقيدة عصره الثورية، وحيه الذى لا حدود له للناس، كل الناس، وكان يحقد على كل من يظلم هؤلاء الناس ويضطهدهم، كما أنه ثمن ثقافتهم العالية، وإدراكهم العميق للحياة. ونجد فى مؤلفاته الأولى انعكاسا واضحا ومهما لبداية مسيرة هذا الامتزاج، والاتحاد بين النظرية الاشتراكية والحركة الثورية للجماهير الشعبية.

جوركى والواقعية الاشتراكية

يعتبر جوركى المؤسس الحقيقى للواقعية الاشتراكية، وقد امتازت تلك المدرسة التى أسسها جوركى، بالتجاهين رئيسيين:

الاتجاه الأول: هو اتجاه النقد الواقعي.

الاتجاه الثاني: هو اتجاه الواقعية الثورية.

وقد استطاع جوركي، بقدرته الخارقة المبدعة، أن يبرز لنا، في هذه المضامين، الصراع القائم بين المشاعر الوحشية لأصحاب الأملاك والإقطاعيين والفئة الحاكمة، وبين المشاعر الإنسانية التي يتحلى بها الفقراء المضطهدون.

بغض النظر عن الواقعية، التي كانت تتميز بها مؤلفات جوركي، فقد كان - دون شك - ميالا بنزعة نحو الزخارف الرومانسية. وينبغي ألا ننسى في هذا الصدد، الدور الذي لعبته المدرسة الرومانسية التقدمية. فإن المهمات التاريخية العظيمة التي قامت بها، كانت تركز على كونها لم تساند الدعوة إلى الحرية وحسب، بل أيضا لأنها قدمت إلى نار الحرية وقودا جزلا، وجعلت هذه النار تضطرم باستمرار، ولا تنطفئ، حتى يأتي من يستطيع أن يؤثر - بشكل حقيقي - في تغيير وجه العالم، وإصلاحه، إصلاحا جليا، ومن الحقائق التي ينبغي إبرازها في هذا، هو أن الواقعية الاشتراكية امتزجت وتلاقت مع الرومانسية الثورية، والنقد الواقعي، في ميادين شتى، وأول ما تحقق هذا الامتزاج في مؤلفات جوركي، حيث ظهرت نتائج هذا الامتزاج في تأسيس أدب جديد، كان رائده جوركي. ومن هذه البسمة الوليدة، نشأ أدب جذب إليه كُتّابا مزجوا بين الاتجاهين أدبيين، واتحدوا معا لينتجوا لنا اتجاهًا أدبيا ثالثا. على أي حال، ليست الواقعية نوعا من الطريق الوسط بين موضوعية زائفة وذاتية زائفة، بل هي على العكس من ذلك، طريق ثالث، يتضمن الحل الذي يعارض كل المآزق الزائفة. فالواقعية هي الاعتراف بحقيقة أن العمل الأدبي لا يمكن أن ينهض على فكرة «المتوسط»، الجامد، الخالي من الحياة كما يفترضها الطبيعيون، أو على فكرة المبدأ الفردي، الذي يذيب نفسه في اللاشيء.

هكذا، فإن الواقعية تصور الإنسان والمجتمع، باعتبارهما كيانين كاملين، بدلا من أن تقتصر على عرض مظهر أو آخر من مظاهرها، وعلى ذلك فالواقعية تعني الاشتغال على أبعاد ثلاثة: امتلاء كامل بمنح الحياة المستقلة للشخصيات، والعلاقات الإنسانية، ولا يتضمن هذا المعنى رفضا للدينامية العاطفية والذهنية التي تتطور بالضرورة، جنبًا لجنب مع العالم الحديث.

إن الوقائع والأحداث العاصفة التي شهدتها الواقعية، أدت بالتالي إلى أن تغدو الواقعية الحقيقية بنوعها تستقي منه المؤلفات الأدبية مضامينها، وأن تصبح مصدرا غنيا بالإلهام غير المحدود، بالإضافة إلى أن ثورة أكتوبر أخصبت الواقعية ووسعت نطاقها، حتى وأصلتها إلى أقصى ما يمكن أن تصل إليه، ألا وهو الاشتراكية والإنسانية. كانت الحياة، بعد ثورة أكتوبر، تغلي وتجهش أمام الكتاب، وكانت تلد كل ما هو جديد، فقد كانت عملية ميلاد أشكال أدبية جديدة، تجري، بشكل متصل وبلا انقطاع، كما أن هذه الحياة المنتهية، بقيت تغني الأدب كل يوم، بمضامين ومواضيع وأشكال جديدة. فالملاحم البطولية التي كانت تتسم بها الثورة الاشتراكية، والحياة الجديدة التي كانت تنبئ على أسس اشتراكية، وقد استمرت في تزويد الأدب والأدباء بكل ما هو حي وأصيل. كما أن المشاركة الإيجابية في بناء المجتمع، قد خلقت إمكانات لا حُدود لها، لتبلور أدب روائي وملحمي من نوع جديد. لقد تشكّلت الواقعية الاشتراكية، لتعكس النضال الثوري لجماهير الشفيلة، ولتجسد

الصراع العظيم من أجل بناء المجتمع الاشتراكي، وأن تصور الملامح الأولى لبناء العالم الجديد والمظاهر الجديدة لأبرز صفات الإنسان المتحرر، وأن تلف ذراعها، لتطوق باكورة إنتاج الشعراء البروليتاريين الاشتراكيين والمؤلفات الأدبية للأدباء والكُتاب السوفيت وأعمالهم الأولى من أمثال جوركي، كما أنها عكست مرحلة تاريخية جديدة، مرحلة الانتقال من الرأسمالية إلى الاشتراكية. هكذا نستطيع القول بأن الواقعية الاشتراكية مرت، خلال تطورها التاريخي، بثلاث مراحل:

المرحلة الأولى

من سنة ١٩١٧ إلى ١٩٣٢، وتميزت بتنوع الاتجاهات والأساليب الجمالية، وشهدت بزوغ «الواقعية الاشتراكية» التي اكتشفت الفرد النشط الذي يصنع التاريخ. وقد عكست نضال الطبقة العاملة، من أجل إسقاط النظام القديم، وإقامة نظام اشتراكي، وخلال هذه المرحلة كانت قصص جوركي وغيرها من المؤلفات القيمة، تشكل بداية مرحلة جديدة للأدب إن مضمون قصصه هذه وجدت لها تجسيدا خفيا وضع في مؤلفات بيدني، ومايكوفسكي، وغيرهما.

المرحلة الثانية

من سنة ١٩٣٢ إلى ١٩٥٦، تمثل فيها طريق الانتقال التدريجي من الرأسمالية إلى الاشتراكية، وتوسيع النظام الاشتراكي، ونشره. وكان من أهم القضايا في هذه المرحلة مناهضة البرجوازية، ومقاومة أفاكارها. الكاتب كلاركوف في مؤلفه «الأسمنت» كان قد افتتح هذه المرحلة، وتبعه بأنغيزون، في قصته «المهرج الجذاب»، وشولوخوف، في روايته «الأرض البكر حراثتها»، إلى جانب «غيرها من المؤلفات الروائية، التي تضمنت الدعوة لبناء عالم جديد ولأول مرة في تاريخ الأدب العالمي، صدرت المؤلفات الأدبية التي جسدت الصور الحقيقية للجماهير المتحررة، ولنضال الثورة والثوار من أجل خلق حياة جديدة، ومن أجل إكساب الإنسان صفات الإنسان، وتطهيره من فرديته وأنانيته، وتخليصه من رواسب الماضي، وإزالة لونه الذاتي، ودفعه نحو العمل الجماعي. على أن الواقعية الاشتراكية كمبدأ جمالي فني شهد انتكاسة تمثلت في الإعلان الصادر عن المؤتمر الأول للكتاب السوفيت سنة ١٩٣٤، وتحدد على لسان «أندريه شدانوف»، وقد تداولت المراجع الروسية التحديد الذي قدمه «شدانوف»، للواقعية الاشتراكية فجاء في المعجم الفلسفي الصغير أن «رجال الفن السوفيتي هم مهندسو النفس البشرية، يقدمون على تربية العمال بالروح الاشتراكية والحماس الذي لا حد له للحزب الشيوعي والروح الوطنية السوفيتية». وهنا يبرز بشكل مبالغ فيه الالتزام الحزبي للأدب الذي كان «لينين» قد سبق إلى التمييز عنه سنة ١٩٠٥ في مقال بعنوان «تنظيم الحزب وأدبه».

ومن الطبيعي أن نتوقع أن يختلف صدى هذه المبادئ النظرية الواقعية لدى الأدباء الروس أنفسهم من كاتب لآخر، بل إننا لا نندش إن رأينا بعضهم يتدد بالاثار السلبية التي ترتبت على نزعة عبادة الفرد في عهد «ستالين»، وظهرت في الميدان الفني من خلال أفكار خاطئة أهملها غلبة الجانب العقائدي «الدوجماتيقي» وفكرة الأدب الخالي من الصراع والانعكاس الجزئي للحياة. فبحسبنا عن

إطار نظري مرن لا تختلق فيه قدراتهم المبدعة، ولعل أوضح نموذج لذلك هو الكاتب الكبير «جوركي» و «إيليا أهرنبرج».

إن الأعمال التي تنتمي للواقعية الاشتراكية، في العشرينيات والثلاثينيات، تكون في مجموعها ملحمة للشورة. وتتنازع هذه أيضا، بازدهار مؤلفات مايا كوفسكي. واستطاع أدب الواقعية الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي التأثير على الأدب خارج حدوده، ففي البلدان الرأسمالية ظهر كتاب ساروا في طريق الواقعية الاشتراكية أمثال: لوى أراجون، وبول إيلوار، وبابلو نيرودا، وغيرهم.

المرحلة الثالثة

جاء بعد سنة ١٩٥٦، وفي هذه المرحلة من مراحل تطور الواقعية الاشتراكية، كان من أهم مهمات الأدب السوفيتي إنجاز بناء الاشتراكية، وإزالة كل أثر من آثار الظلم الطبقي، وإنشاء النظام الاشتراكي على أساس وحدة الجماهير، وتكافؤ الفرص أمامها. ظهرت في الأدب السوفيتي مؤلفات عديدة، جسدت مضامينها ويلات الحرب العالمية الثانية، وما أصاب البشرية من آلام ومصائب، كما صورت نضال الشعب السوفيتي من أجل النصر، وتوطيد دعائم السلم، ومن أجل بناء الاشتراكية. وأكد الأدب السوفيتي حتمية الفرد الجهورية، التي كان نادرا ما يعترف بها، قبل رواية «النهر الهادي» لشولوخوف، و«الحقد Enny» لبيروا أوليشا و«جيش الفرسان» لإزاك بابل. انطلقا من أن الفرد ليس وقودا للتاريخ، وأنه ليس الوسيلة، لكنه هدف العملية التاريخية. فالتقدم التاريخي لا يتم إلا باسم الفرد، ومن خلاله، وليس على حسابه، أو رغبا عنه. إن أدباء أمثال: أ. لبيونوف وتشاردوفسكي، ونيكولايف، وغيرهم من الكتاب والأدباء، قد جعلوا على رأس أهدافهم الاجتماعية والأدبية تربية جيل جديدة تربية الإنسان المعاصر، وتوجيهه في ميادين الحقل والبيت والعمل، هذا إلى جانب مهماتهم في تطوير أدب الواقعية الاشتراكية.

إن الأسلوب الفني هو أداة لبناء واقعية فنية، تستلهم الخبرة الاجتماعية والجمالية للقرن العشرين، وتتطلب من المفهوم الفني «للفرد الإنساني النشط اجتماعيا».

إن التجارب التي مر بها الأدب السوفيتي، وعلى وجه الخصوص تجارب كل من جوركي وماياكوفسكي الأدبية، قد ساعدت على تهيئة السبيل أمام تطور الأدب العالمية الأخرى. فبالنسبة للأدب التقدمي في فرنسا، مثلا، نستطيع أن نلمس تأثير الأدب السوفيتي في قصص أراجون، فقد استفاد هذا الأدب من تجارب جوركي خاصة، وعكس في أدبه النضال الطبقي في مرحلة الرأسمالية، أما الناحية الأخرى، فقد استفاد الأدب العالمي من المشاكل الفنية التي واجهت الأدب السوفيتي، بعد مرحلة الحرب العالمية الثانية. وهي مشاكل حيوية ومهمة، تواجه الأدب العالمي الحديث، عبر تطور هذا الأدب.

جارودي يوسع ضفاف الواقعية

يقول روجيه جارودي: «كل عمل فني أصيل يعبر عن شكل للوجود الإنساني في العالم. ومن هنا تترتب تميّجان: لا يوجد أبداً أي فن غير واقعي، أي لا يوجد فن لا يستند إلى واقع متميز

ومستقل عنه. وتعريف هذه الواقعية معقد للغاية، لا يستطيع أن يتجرد من الوجود الإنسانى فى صميم الواقع بوصفه خميرة الواقع».

فى إمكاننا أن نستخلص معايير الواقعى من مستندال، وبلازاك، ومن كوربيه، وريبين، ومن تولستوى، ومارتان دى جار، ومن جوركى وماياكوفسكى. ويتساءل جارودى: وإذا لم تنطبق هذه المعايير على أعمال كافكا، وسان جون بيرس، فما العمل إذن؟ هل يتعين علينا إقصاؤهم من الواقعية، أى من الفن؟ أم يتعين علينا - على العكس - أن نوسع وقد تعريف الواقعية وأن نكتشف أبعادها الجديدة على ضوء الأعمال المميزة لعصرنا، مما يسمح لنا بضم هذه الإسهامات الجديدة إلى تراث الماضى؟ ويختار جارودى الحل الثانى، ويطلب بالأ نستخدم المعايير الضيقة للواقعية.

الواقعية فى الفن، هى الوعى بالمشاركة فى خلق وتجديد الإنسان لنفسه، باستمرار، باعتبار أن هذا الوعى أرقى أشكال الحرية. أن يكون الإنسان واقعيًا، لا يعنى على الإطلاق نقل صورة الواقع، بل محاكاة نشاطه، وهو ليس تقديم نسخة منقولة من خلال ورق شفاف، بل المشاركة فى البناء الخلاق لعالم لا يزال فى طور التكوين.

تختلف مهمة الفنان عن مهمة الفيلسوف، أو المؤرخ؛ فهو ليس مطالبًا بأن يعكس الواقع بأكمله. إن الواقعية لا تطالب العمل الفنى بأن يعكس الواقع فى شموله وأن يرسم خط السير التاريخى لمرحلة معينة، أو لشعب معين، وأن يعبر عن الحركة الأساسية للمجتمع، وعن أبعاد المستقبل. فكل ذلك مطلوب من الفيلسوف، دون الفنان. ومن الممكن أن يكون العمل الخلاق شهادة جزئية للغاية، وذاتية، إلى أبعد الحدود، عن علاقة الإنسان بالعالم، فى فترة معينة، ومع ذلك فمن الممكن أن تكون هذه الشهادة أصيلة وعظيمة. فقد يحس الكاتب - مثلاً - ويعبر بقوة عن هذا المظهر أو ذاك من مظاهر الغربة، دون أن تتكشف له أسبابها، أو إمكانيات تجاوزها، فيظل أسيرها، على أن ذلك لن يحول دون أن يكون كاتبًا عظيمًا.

لا تنكر الماركسية القيمة الناتجة للخلق الفنى. ومن هنا فإن المادية الفلسفية، أو الواقعية الفنية لا تفترض، بالضرورة الحتمية، الآلية فى العلاقة بين الوعى والحياة ومن السخف أن نستنج مفهوم أى إنسان للعالم، من خلال وضعه الطبقي. كان ماركس - من حيث أصوله الطبقيّة - برجوازيًا صغيرًا، كما كان إنجلز من أبناء البرجوازية الكبيرة، ومع ذلك فإن تصورهما للعالم لا يمت بصلة إلى مفهوم طبقتهما للعالم. وهذا لا يعنى، أبدًا، أن أية رؤية للعالم لم تنشأ فى أى مكان، وفى أى زمان. فالنظرية الثورية لا تكون ممكنة إلا مع وجود واقع ثورى. فلم تنشأ الماركسية ولم تنفصل عن النظريات الطوباوية السابقة لها، إلا عندما أكدت الطبقة العاملة نفسها، كقوة تاريخية مستقلة. وعندئذ - فحسب - سمح «تفهم الحركة التاريخية» بالوصول إلى تصور ثورى للعالم، باحتضانه للواقع، الذى لا يزال فى طور النشأة.

العمل الفنى إجابة جمالية على مجموع الأسئلة التى يطرحها على الفنان كل من عصره، ووسطه الاجتماعى، والدينى، والشعائى وأيضًا وضعه الشخصى، ومهنته، وغرامياته، أى كل ما يخص حياته. وتكون إجابة الفنان شيئًا آخر، وليس مجرد انعكاس للظروف التى أثارت السؤال. فكل عمل فنى كبير يساعدنا على إدراك الأبعاد الجديدة لواقعنا. وهذه الجدلية المعقدة فى علاقات

العمل الإبداعي بالواقع والحياة، هي الموضوع الأساسي لعلم الجمال الماركسي.

يرتبط العمل الفني، في كل مرحلة، بالعمل والأسطورة. ونقصد بالعمل القدرات الحقيقية للإنسان، أي التكنيك، والمعرفة، والمبادئ، والهيكل الاجتماعي. أي كل ما تم - فعلا - أو في طريقه إلى الإتمام. أما الأسطورة فنقصد بها التعبير الملموس والمجسد لإدراكنا نواحي النقص وما هو مطلوب عمله، في كل قطاعات الطبيعة والمجتمع، التي لم تسيطر عليها، بعد. ولقد أشار ماركس إلى الأسطورة بوصفها «وسيطا» بين البناء التحتي والهيكل العلوي، فأكد بذلك دور الوجود الإنساني كعنصر أساسي في تعريف الواقعية النقدية، وهو يستبعد بذلك، أيضا، كل مفهوم ضيق للواقعية، لأن الواقع الذي يشمل الإنسان لا يقتصر على ما هو عليه فحسب، بل يشمل - أيضا - ما سيكون عليه في المستقبل. فأحلام الإنسان، وأساطير الشعوب هي خميرة المستقبل. وواقعية عصرنا واقعية تخلق الأساطير، واقعية ملحمية.

كما سبق القول فإن هذه الإيجابيات كلها لم تتحول إلى حجاب يقي الواقعية الاشتراكية من الشرور وعشرات الزمان، ولم تحمل دون حالات إفساد معنى الواقعية الاشتراكية، على هذا النحو أو ذاك. خاصة في الأقطار التي تسلم الاشتراكيون السلطة فيها حيث أدى ضعف الديمقراطية السياسية هنا إلى تفشي رياء البيروقراطية، التي أعملت نهشا في جسدي الاقتصاد والسياسة، على حد سواء. وكان طبيعيا أن يمتد هذا النهش إلى الجسد الثقافي، ويضمنه الواقعية الاشتراكية. وليس الدرجاتي السوفيتي الشهير، شدائوف الممثل الوحيد، وإن كان خير وسيلة إيضاح في هذا الصدد، حيث نجح إلى حين في تحويل الواقعية الاشتراكية إلى صنم بعيد، وبقو يُنْفَخ. بما أكد - مجددا - أن الديمقراطية شرط لا غنى عنه لانتعاش الواقعية الاشتراكية وتطورها، والعكس صحيح.

الأمر الذي لم يحدث في وطننا العربي، حيث لم يصل الاشتراكيون إلى السلطة، مما حال دون تحول الواقعية الاشتراكية إلى عقيدة جامدة، بل إن ثمة مبدعين عرب أضافوا إلى هذه الواقعية الاشتراكية، وأغنوها. عما أهلهم لتصدر المشهد الثقافي العربي، منذ أواسط الأربعينيات. ففي مجال الشعر: بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي، معين بسيسو، محمود درويش، توفيق زياد، كمال عبد الحليم، شوقي بغداد، عبد الرحمن الشراوي، صلاح عبد الصبور، وجيلي عبد الرحمن. وفي الرواية والقصة القصيرة حنا مينا، يوسف إدريس، محمد نفاع، إسميل حبيبي، غائب طعمة فرمان، ومحمد صدقي.

وفي النقد: محمد مندور، محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس، عبد القادر القط، شكرى عياد، علي الراعي، حسين مروة، محمد دكروب، رجاء النقاش، عبد المنعم تليمة، سيد البحراوى، الطاهر مكي، فريدة النقاش، أمير إسكندر، كمال رمزي، سعيد مراد، مصطفى درويش، رثيث خوري، أحمد عباس صالح، إبراهيم فتحى، جورج حنين، رمسيس يونان، أنور كامل، كامل القليوبي، وصلاح ذهني.

وفي المسرح: نعمان عاشور، ألفريد فرج، نجيب سرور، وسعد الله ونوس. وفي الفن التشكيلي: حسن فؤاد، زهدى العلوي، عبد المنعم القصاص، هبة عنایت، داود عزيز، إنجي أفلاطون، وجاذبية سري.

وفى الإخراج السينمائي: كمال سليم، كامل التلمساني، صلاح أبو سيف، ويوسف شاهين، وغيرهم كثيرون، ممن يستحقون دراسات ضافية، تلقى حزمة من الأعضاء على إسهاماتهم المتميزة، التى أثرت الواقعية الاشتراكية، بشكل لافت للنظر.

وفى النهاية، أود أن أرد على الآراء التى تطالب بالكف عن استخدام مصطلح الواقعية الاشتراكية، فلنراجع معا تعريف هذا المصطلح، «إنه عملية التصوير المادى للتاريخ للواقع فى تطوره الثورى»، فما الذى نريد أن نتراجع عنه إذن؟ هل نتراجع عن الاتجاهات التى تخدم النموذج الاشتراكى وتطوره البؤرى. إن الفن التقدمى كان - دائما - منحازا بمعنى الالتزام المحضارى Civic Commitment والفن الذى يندرج تحت الواقعية الاشتراكية هو وريث لهذا التقليد.

يجب ألا نتسرع بالاستغناء عن مصطلح الواقعية الاشتراكية لأنه، فى جوهره الحقيقى، يحمل ليس مضمونا سياسيا واجتماعيا فحسب، لكنه يحمل - أيضا - مضمونا أدبيا. فكلمة «الاشتراكية» تحمل رسالة إنسانية كبيرة، وهى التحرر الاجتماعى للإنسان بمعناه الشامل، التحرر من الطبقة الاجتماعية المستغلة، ومن الظلم، لبناء الإنسان كممثل ذى قيمة جوهرية للمجتمع كله.

على أنه لا حياة للواقعية الاشتراكية، بدون ديمقراطية رحبة يأخذ بها حاملو راية هذه الواقعية، بما يسمح بتطويرها، ويضمن لها البقاء، والاستمرار.

المراجع

اعتمدت هذه الدراسة على المراجع التالية:

- (١) جورج لوكاتش، دراسات فى الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
- (٢) روجيه جارودى، واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، القاهرة، دار الكاتب العربى، ١٩٦٨.
- (٣) د. صلاح فضل، منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، القاهرة، دار المعارف، ط ٥، ١٩٩٥.
- (٤) وفيه أبو أقلام، مراحل تطور المدرسة الواقعية الاشتراكية فى الأدب، بغداد، منشورات الثقافة الجديدة، ١٩٧١.
- (٥) ندوة واقعية اشتراكية جديدة مع البرسترويكا، ترجمة سمير الأمير، أدب ونقد (القاهرة)، العدد ٥٣، ديسمبر ١٩٨٩ - ٧٥ - ٧٩.
- (٦) جلسة مع الكاتب الفلسطينى عبد القادر ياسين، فى منزله بالقاهرة بتاريخ ١٠/١/١٩٩٨.

الفن بين سارتر وماركس*

عرض:

سامح الموجي

ما لا شك فيه أن الفلسفة الوجودية مرتبطة في الأذهان باسم الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر الذي يعد أحد العقول الفلسفية التي لها بصمة واضحة في الفكر الفلسفي للقرن العشرين. ولا نعتقد أن أهمية سارتر تكمن فقط في كونه فليسوفاً جاء بنسق فلسفي ما، أو لأنه أتى بنظرية جديدة أو علم جديد في الفلسفة أو العلوم، بل إن أهمية سارتر الحقيقية تكمن في تعدد جوانب نشاطه النظرية والعملية، من مواقفه الواضحة في الحياة السياسية، ودوره في ثورة الجزائر، والتتديد بالاستعمار وموقفه من النازي وصولاً إلى آرائه في الفن والأدب، ونصوصه المسرحية التي أثرت في الحياة الفنية آنذاك. كما نعتقد أن فلسفة الفن لدى سارتر فلسفة ذات مقولات مهمة وتطرح جدلاً نحن في أمس الحاجة إليه لتكوين وعي فني وفكري على مستوى راق وذو رؤية عميقة لمقاومة أشكال الإسفاف الأخلاقي، والفن الاستهلاكي. تلك الأشكال التي عصت العالم، ومنه عالمنا الثالث لتوقف حركات التنمية والتقدم به، ولعل

*كتاب «فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها» لكتور رمضان الصباغ والصادر عن مطبعة فاكوس. الطبعة الأولى ١٩٩٤

سارتر كان أحد الفلاسفة الفنانين الذين اهتموا بتلك القضية وخاصة لموقفه الخاص من الفكر الماركسي ومدى تأثير الماركسية على أفكاره في الفلسفة، والفن، والحياة. حول هذا الموضوع تحدث د. رمضان الصباغ بالتفصيل، وذلك في كتابه «فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها» والذي تحاول السطور القادمة أن تقدم عرضاً لأهم ما جاء به وأضافه لهذه القضية. يذهب د. الصباغ في فصله الأول المعنون «فلسفة سارتر» إلى ثلاثة مباحث رئيسية:

١ - الفيتومينولوجيا والتحليل التفسي الوجودي، ٢ - الوجود والعدم والحرية ٣ - الثورة والمادية.

ونرى أن هذا الفصل باستثناء مبحثه الثالث يعتبر ذاتاً على جوهر البحث في أكثر من موضوع. أمسك الباحث ببيدات آراء سارتر في مراحل فكره المبكرة وتتبعها حتى نهايتها، فعرض الآراء سارتر في التحليل النفسي الوجودي ومدى تأثيره بـ «هوسرل» ومدى اختلافه معه «وسارتر يأخذ على هوسرل إنزلاقه إلى «التصورية» ويحاول هو أن يظل أميناً لفكرة القصد واتجاه الذات إلى الموضوع، فالوعي متجه نحو موضوع ما بالضرورة كما أن الموضوع مائل أمام الوعي، فالتفكير هنا يجب أن يكون تفكيراً في موضوع ما - كما يرى سارتر - كما أن مثول الذات لدى نفسها. أي حضورها عليها يفترض إمكان البعد عن الذات ووضع النفس على مسافة من الذات يعني «التفقت» من الهوية التي تكون ال (في الذات) بواسطتها حاضراً أو ماثلاً لدى ذاته» (١) ونرى أن هذه الفكرة ليست أصيلة عند سارتر حيث سبق فيها الفيلسوف الإيطالي «كروتشه» ويتحدث د. الصباغ تحت عنوان «الوجود والعدم والحرية» عن آراء سارتر حول مسألة الوجودية، ونقده للثنائيات التي تربك الفلسفة ومحاولة استبدالها «بأحادية» الظاهرة ويعرض رفضه للثنائية الأرسطية (الفعل - القوة) حيث يرى أن سارتر قد جعل الوجود هو الوجود بالفعل فقط ولا يوجد وجود بالقوة، كما حاول الباحث رصد آراء سارتر حول الوجودية وما تسعى إليه «إن ما يقزع البعض عن إطلاعهم على نظريته.

- أي سارتر - هو مناقضتها للمجمود، والضمول، والكسل فالوجودية عندما تظهر الضعف الوجود في الإنسان والفساد الذي يشمل لا تبغى من وراء ذلك ترسيخ مفاهيم توحى بأمل هذا الضعف أو ذلك الفساد في الجنس البشري، كما يفعل المثاليون، ولكنها تريد أن تقول إن هذا الإنسان الضعيف أو الفاسد يتحمل مسئولية ضعفه أو فساده كاملة، وفي وسعه تجاوز هذا الفساد أو ذلك الضعف، فلا يمكن أن نعتبر الوجودية محاولة لتبسيط عزم الإنسان ذلك أنها تنبئ بأن أمل الوحيد يكمن في فعله والذي يعتبر الشيء الوحيد الذي يجعل الإنسان قادراً على العيش» (٢)، ونرى أن د. الصباغ أطال أكثر مما يلزم في هذا المبحث وخاصة إن علاقته بالموضوع الأساسي قد تكون فرعية. وفي المبحث

الثالث لهذا الفصل يدخل د. الصباغ إلى المنطقة المهمة في بحثه والتي يهدف إليها حيث يحاول رصد مناطق الاتفاق والاختلاف بين سارتر والماركسية وإلى أي مدى يتماس سارتر مع الماركسية؟ هذا هو السؤال الذي يحاول د. الصباغ الإجابة عليه. حول آراء سارتر في المادية، والثورة، وطبيعة الثوري، والطبقة العاملة أظهر الباحث مدى اتقانه لمنهج التحليلي المقارن وذلك في عرض آراء سارتر حول الماركسية ورد الماركسيين عليها، وتأرجح سارتر وإقترابه من الماركسية تارة، وابتعاده عنها تارة أخرى. «وسارتر إذ يجعل فلسفته فوق الطبقات، فإنما يختلف مع الماركسية التي ترى أن الأيدولوجيات بالضرورة طبقية وأن الوصول إلى مجتمع لا طبقى يأتي بعد العبور فوق المجتمع الاشتراكي التي تكون فيه السلطة لطبقة البروليتاريا» (٣). ولكن رغم انتقادات سارتر للماركسية إلا أننا نراه يقف بجانبها ويؤيد مواقفها ويتحدث بمنهجها «ويزداد حماس سارتر للماركسية عندما يؤكد على أنه في كل مرحلة توجد فلسفة واحدة، وهي تلك الفلسفة التي تعبر بشكل أفضل وأكثر كمالاً عن واقع المرحلة الخاصة وعلى هذا فقد رأى - أي سارتر - أن «الماركسية هي فلسفة العصر أو اليوم لأنها تصف في تضاعيفها الحركة نحو الشمولية التي تتركز عليها خيرة المجموعات الخاصة والمجموعات الاقتصادية والفكرية» (٤). وهكذا تظل آراء سارتر حول الماركسية مذبذبة ويستنتج د. الصباغ ذلك حيث يرى أن موقف سارتر من الماركسية موقف معقد ومتشابه فهو يعتبر نفسه - سارتر - ماركسياً خارج الحزب الشيوعي وفي نفس الوقت يعادى الماركسيين، ويقول إنها فلسفة العصر، ويهاجم الحزب الشيوعي الفرنسي كلما حانت الفرصة له. مما سبق نجد أن سارتر كان يدخل إلى الماركسية بفهم خاص ويحاول كوجوب أن يتكامل معها، لذا نلاحظ بعد ذلك تأثير الفكر الماركسي عليه.

٢- وتحت عنوان «الفن الواقعي» يبدأ د. الصباغ فصله الثاني الذي شمله في عنصرين عن طبيعة التخيل، وموضوع التخيل، وبعض القضايا الجمالية المتعلقة بالتخيل حيث يظهر الباحث هدفه محاولاً «رصد طبيعة العلاقة بين آراء سارتر والآراء الماركسية في ذلك الشأن» (٥) ونحو هذا الهدف قدم الباحث بانوراما من آراء الفلاسفة السابقين على سارتر في موضوع الصورة وعلاقتها بالإدراك، وهل تعتبر الصورة والفكرة شيئاً واحداً؟ ثم انتقل الباحث بعد ما أفضى في هذا الموضوع إلى مبحث آخر حول التخيل وعلاقته بالصورة وآراء الفلاسفة، وأوضح اعتراضات سارتر واستنتاجه الذي توصل إليه حيث اعتبر سارتر «أن السبيل إلى حل مشكلة الصورة يقع في نطاق التفكير في طبيعة الوعي ذاته» (٦) كما اعتبر سارتر أن التخيل هو تجاوز للواقع وتحرر من لزوجته، وحول موضوع التخيل كاحد المشكلات الجمالية المباشرة والشائعة في الفن رأى سارتر أن الفن لا واقعي وكان قد باعد بين ما هو واقعي وما هو تخيلي ورأى أن الوعي التخيلي هو المسئول عن إنتاج الصور، ورفض سارتر منطق «الانعكاس

اللينينى»، وقد فرق «جورج لوكاش» بين الانعكاس فى العلم والانعكاس فى الفن «لا على أساس أن الأول تجريدى والثانى عينى فحسب بل على أساس أن الأول متشابك مع غيره، على حين أن العمل الفنى وحدة متكاملة محتواه فى ذاتها لا تحتاج إلى شئ آخر لأنه ينفذ إلى جوهر الواقع» (٧) كما أكد جورج لوكاش بأن «عدم تصوير الواقع تصويراً صادقاً عن طريق تشويبه فإنما يمثل صيغة مضادة للفن وهو نتيجة حتمية للمجتمع الرأسمالى» (٨) ونرى أن هذا التضاد بين رأى سارتر ورأى الماركسية حول قضية الفن وجمالياته إنما يرجع سببه المباشر إلى تأثير سارتر آنذاك بالاتجاه الفيو ميتولوجى نتيجة تأثره «بهيوسرل»، وقد اعتمد الباحث هنا على كتاب سارتر «سيكولوجية التخيل»، ويستنتج الباحث أن هذه الآراء كانت قبل أن يتأثر سارتر بالتفكير الماركسى. هل توجد علاقة بين الفن والأدب وبين المجتمع؟ بهذا السؤال الذى بدأ به الباحث فصله الثالث يحاول طرح قضية من أشهر وأقدم قضايا تاريخ التفكير الجمالى، وهى علاقة الفن بالمجتمع، والجدير بالذكر أن معظم الفلاسفة والمفكرين كانوا حريصين على تدوين آرائهم فى تلك القضية ولكن أشهر الآراء انقسمت إلى اتجاهين:

أولهما: «يرى أن الفن يقصد لذاته، ليحولوه عما يعنى أى تجاوز لهدف إضافى حتى ولو كان نبيلاً جداً، إنهم يحطون من مرتبة العمل فى الفن» (٩) وثانيهما: يرى أن الفن والمجتمع بينهما تكامل يتم بشكل جدلى يجعل هناك تفاعلاً حياً بينهما حيث يعتبر «المجتمع» هو الكل المعقد الذى تنمأ فيه مستويات البناء التحتى بأعمدة الاقتصادى ونظمه الاجتماعية مع مستويات بنائه القومى والتكيف جدلياً معه من ثقافة، وأدب، وفنون، ومعتقدات... الخ فنجد الفن يحمل ملامح مجتمعه ومن ثم يمثل - أى الفن - انعكاساً جمالياً للمجتمع يؤثر فيه ويسمى نحو تنويره وتشويره. وحول هذين الاتجاهين دارت الكثير من المعارك الفكرية فى منتصف القرن الحالى.

والجدير بالذكر أن سارتر رغم أنه يرى أن الفن لا واقعى وبذلك يتضاد مع وجهة النظر الماركسية إلا أن الغريب فى الأمر أنه ينظر للعلاقة بين الفن والمجتمع من خلال النظرة الماركسية ذات الرؤية المادية الجدلية للأشياء، لكنه اعترض على آراء من أسماهم (بالماركسيين المدرسين) والذين كانوا أبواق الحزب الشيوعى الستالينى فى ذلك الوقت، إلا أن الكثير من المفكرين الماركسيين ذوى الرؤية الصحيحة والمتعمقة فى فهم المنهج الماركسى قد اتفق معهم سارتر فى الكثير من آرائهم، وهذا ما حاول د. الصباغ طرحه وتولاه بالشرح حيث أظهر أهم النقاط فى تلك القضية، حول دور الفن، فى المجتمع وهدف الفنان ومدى اتفاق سارتر مع الفهم الماركسى الصحيح لقضية الفن «يقول سارتر لم يكن هدفنا إدخال السرور على الجماهير، بل هزهم بعنف، إن كل شخصية مصيدة تصيد القارئ، والقارئ بين مختلف الشخصيات تتقاذفه وتسلمه من



وعى لوعى، مرة تثيره، يثيره قلقهم، ومرة يغمره حاضرمهم ويحس بنفسه تحت ثقل مستقبلهم، (١٠). وكما نرى أن سارتر يتفق إلى حد كبير مع روح ومضمون الرؤية الماركسية للفن بعيداً عن الفهم الميكانيكي للجدل الماركسي الذي رفضه وكان سبب اعتراضه على الحزب الشيوعي والذي أعتبر الفن والفنانين مجرد أبقاق لسياسة الحزب الذي اعتبر أن «الرفيق ستالين قديم الكتاب مهندسين للنفس البشرية» (١١). وهذا ما نراه وراء تشتت الموقف الطبقي لسارتر حيث باعد هذا الموقف بينه وبين الطبقة العاملة الخاضعة لقرارات السكرتير العام للحزب مما جعل سارتر يحاول تغيير مسار خطابه إلى البرجوازية الصغيرة «إن الجمهور الإمكانى إذن ليس فى الفلاحين الذين لا يقرأون ولا فى العمال الذين استولى عليهم الحزب الشيوعي الستالينى ولكنه - فيما يرى سارتر - فى البرجوازية الصغيرة والتي لم يكتب أحد من أجلها وإنما كتبوا لاصطيادها» (١٢)، ويعد موقف سارتر من تلك القضية موقفاً شائكاً، فهو يتفق مع أكثر الآراء الماركسية فهماً لطبيعة العلاقة بين الفن والمجتمع ويرى «أن الكاتب حر وملتمز فى آن واحد بحكم وضعه الطبقي ويرى أن وظيفة الفن هى هز العالم وتغيير الواقع الاجتماعى للإنسان عن طريق إيقاظ وعيه، وتعميق الشعور بالفوارق الطبقيّة وفضح الرؤى التى تطمس هذه الفوارق» (١٣)، إلا أن اختلافه مع (الماركسيين الأرثوذكس - المدرسين -) على حد تعبيره جعله فى موقف حائر على حد قوله بين الحزب الستالينى وبين المذهب المسيحى وقد عبرت كتابات سارتر عن هذا التناقض الحاد.

وحول مشكلة «الالتزام» يدور الفصل الرابع من الكتاب والذي يحاول فيه الباحث تتبع آراء سارتر فى قضية الالتزام التى تعد من أهم القضايا الجمالية فى الفن كما عرض الباحث موقف الماركسية وأنهى هذا العرض بمقارنة الموقفين، حيث فرق سارتر فى البداية بين الشعر والنثر على ضوء علاقة كل منهما باللغة فالشعراء يخدمون اللغة بينما الناثرون يستخدمونها لذلك اعتبر سارتر أن الشعراء «قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نغمية» (١٤). ومن ثم يؤكد سارتر على عدم التزام الشعر والفنون المختلفة، وإنما الذى يقع عليه الالتزام فقط هو النثر. كتب سارتر فيما الألب «ونستطيع أن ندرك فى سر حمق من يطلب من الشعر أن يكون (التزامياً)، نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ولما لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحنق الاجتماعى والحفيظة السياسية ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالاتها فى الشعر كما تتضح فى رسالة هجاء أو رسالة اعتراف» (١٥) كما انتقد سارتر بعض الاتجاهات غير الملتزمة وخاصة اتجاهات السريالية، والفن للفن موضعاً عدم إيجابية دورها فى المجتمع وعلى ضوء ذلك رأى سارتر أن «موقف الكاتب الملتزم ينطلق من وضعه وعلى أساس هذا الوضع فإنه يلعب دوره بالنسبة لجمهور قرائه... بل عليه أن يتمثل إرادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد على

نحو ما يكون عليه كل إنسان في الحياة» (١٦). هذا بالنسبة لسارتر، أما الماركسية فإن فكرة الالتزام تعتبر نقطة إرتكاز للمفاهيم الجمالية الماركسية وحول تلك الفكرة يقول المفكر الماركسي جورج لوكاش «والماركسية ترى أن الكاتب مطالب بالوقوف في صف التقدم، أو على حسب التعبير الماركسي في صف الطبقة الصاعدة، والفنان الحقيقي هو الذي يدفع المجتمع إلى التغيير، والفن وسيلة للسيطرة على الواقع، ومن ثم فإنه يلعب دوراً في تطوير الإنسان المتناغم الشامل» (١٧). هذا ما يراه جورج لوكاش، ولكن هل هذا هو رأى باقي المفكرين الماركسيين؟ الحقيقة أن آراء مفكرى الماركسية في تلك النقطة كانت متضاربة ومختلفة من واحد لآخر حسب فهمه وموقفه من الحزب أو السلطة، ولكن رغم ذلك فإن سارتر يلتقى إلى حد ما بعيد مع الماركسية، وهو أيضاً يختلف في نفس الوقت من حيث أن الفرد الفنان يجب أن يكون في خدمة الحزب المعبر عن طبقته هذا إلى جانب أنه - أى سارتر - رأى عدم إمكانية الحياد بالنسبة للكاتب في مواجهة الصراعات وإنه عليه الانحياز إلى الطبقات ذات الطابع التقدمى، وفي نهاية الأمر يتضح أن مفهوم سارتر معنى ومعيار الإلتزام قد نهل من الماركسية وإن كان سارتر في تعامله مع القضية وجودياً من نوع خاص كما كان ماركسياً أيضاً من نوع خاص. ويشير د. الصباغ إلى أن هناك تطوراً حدث في مواقف وآراء سارتر عبر كتاباته وأنه استوعب آراء ومواقف الماركسية ولفظ مواقف أخرى حتى أصبح على حد تعبيره «ماركسياً».

كما تحدثنا في البداية أن سارتر كان من الفلاسفة الذين لهم إسهامات إبداعية في مجال القصة، والرواية، والمسرحية، ولكن، هل حملت نصوصه الإبداعية نفس الأفكار والرؤى التي طرحها في كتاباته النظرية؟ هذا ما حاول الباحث الإجابة عنه في الفصل الخامس والأخير من كتابه، لكننا نأخذ عليه أنه شئت القارئ معه حيث افترض أن القارئ قد ألم بكل نصوص سارتر الإبداعية، مما ألزم الفصل بعض التوضيح في التحليل وعرض المقارنات.

رأى الباحث أن بدايات أعمال سارتر كانت ملائمة نظرياً لما جاء في كتابه «التخيل» الذي يحاول فيه رؤية الحقيقة خارج العالم الواقعي وتأكيد العزلة والفردية في العالم. كما نرى أن سارتر في بداياته كان قريباً من اتجاهات هو نفسه نقدها فيما بعد مثل السريالية، حيث رأى سارتر أنه «ينبغي للمرء أن يكتب ما يقوده قلمه من غير أن يبحث عن الكلمات» (١٨). وهذا ما كان ينادى به السرياليون، كما وضحت شخصية سارتر في تلك المرحلة من خلال روايته الوجودية «الغثيان» وهي عبارة عن سرد ليوميات شخص يدعى «روكنتان» المنعزل والذي يعاني الملل ويبحث عن مبرر لحياته، ويرى الإنسان عاطفة لا مجدية ويأنف من أى علاقات من أى نوع إلى أن ينتهى بالخلاص بالفن. وهنا رأى عالم النفس الإنجليزي «كولن ولسن» إنها التجربة الجمالية القديمة المألوفة حيث يسلم الفن النظام والمنطق إلى القوضى» (١٩) فشخصية (روكنتان) هي

شخصية لا منتمية على حد تعبير كولن ولسن، إلى جانب أننا نرى أنها الشخصية الأمثل التي كان يراها سارتر معبرة عن الإنسان في وقته. وحول مسرح سارتر الذي اتجه إليه في سنوات الحرب عرض الباحث إلى مسرحية (الأيدي القدرة) والتي جعلت سارتر يتعرض لحملة عنيفة من الشيوعيين في ذلك الوقت إلا أنه حاول تلاشي هذا الأثر بكتابة مسرحية «نيكراسوف» التي حاول فيها إعادة العلاقة مع الماركسيين، كما عرض الباحث لمعظم آراء سارتر في القصة والرواية وجماليات النثر، وأنهى هذا الفصل بنتائج البحث عامة. والذي جمع فيه كل نتائج المباحث السابقة محدداً التناقضات الحادة التي يواجهها قارئ سارتر. ونهاية القول إننا نرى أن سارتر تميز بتطور مراحل فكره الفلسفي وتغير موقفه من الوجود والفن والحياة، والإنسان. إلى جانب موقفه الخاص جداً من الفكر الماركسي، ومن ثم فلا نستطيع أن نطرح سؤالاً: هل كان سارتر ماركسياً أم لا رغم اقترابه الكبير من الماركسية في أواخر حياته، وذلك لأنه لا يوجد موقف ماركسي موحد يمكن أن نستند عليه فننسب سارتر إليه. ومن ثم نود أن نشير إلى أن موضوع هذا البحث لم ينته بعد، وما زالت هناك بعض الأسئلة وكثير من الاستفسارات حول هذه العلاقة الخاصة بين سارتر والفكر الماركسي، والذي نود أن نكون قد وفقنا في تفجير بعض النقاط التي عرفناها لطرح هذه القضية.

الهوامش

- | | |
|----------------------------------|--|
| (١٠): المصدر السابق ص ١٧٤ | (١): د. عبد العظيم رمضان. فلسفة الفن من سارتر، ١٩٩٤ ص ١٩ |
| (١١): المصدر السابق ص ١٧٩ | (٢): المصدر السابق ص ٣٠ |
| (١٢): المصدر السابق ص ١٨٣ | (٣): المصدر السابق ص ٤٢ |
| (١٣): المصدر السابق ص ١٧٨، ص ١٧٩ | (٤): المصدر السابق ص ٤٧ |
| (١٤): المصدر السابق ص ٢٠٧ | (٥): المصدر السابق ص ٧٥ |
| (١٥): المصدر السابق ص ٢١٢ | (٦): المصدر السابق ص ٨٨ |
| (١٦): المصدر السابق ص ٢١٧ | (٧): المصدر السابق ص ١٢١ |
| (١٧): المصدر السابق ص ٢٣٧ | (٨): المصدر السابق ص ١٢٢ |
| (١٨): المصدر السابق ص ٢٩١ | (٩): المصدر السابق ص ١٤٣ |
| (١٩): المصدر السابق ص ٢٩٢ | |



الديوان الصغير

لَهَب بَاتِ الْهَزْدُوْجِ

مختارات من شعر أوكتافيو

ترجمة: د. محمود السيد على

اختيار وتقديم: حلمي سالم

حرية تبتدع نفسها

أمريكا الجنوبية - كافريشيا - هي خزانة الدنيا المسحورة، فى هذا العصر.

ومن الشاعر «زاباتا» إلى الشاعر «بات»، تشتعل المكسيك بالخيال والفتنة.

«هناك، حيث تندثر الحدود وتتلاشى الدروب، حيث يولد الصمت، أدنو الهويثا فأبذر الليل بالنجوم والكلمات، بأنفاس مياه سرمدية تترقبني، حيث يخطو الفجر أولى الخطوات.

هناك، أبتدع الامس، الليل ونهاره، الذى يستيقظ فى فراش من حجر فيحول بعينين طاهرتين عالماً ضاقت به الأحلام. هناك أقيم الشجر، والسحب، الصخرة والبحر، هاجس هباء، خيالات تخور وتضعف فى مواجهة النور المنثور.

هناك، حيث تتلاشى الدروب ويموت الصمت، أبتدع اليأس، والعقل الذى يتخيلنى، واليد التى ترسمنى، والعين التى تعرّينى. أبتدع الصديق الذى يبتدعنى، شبيهى، والمرأة نقيضى: برج أكله براياتى، جداريتسلى زبدى، مدينة قفر تنبعث رويداً تحت هيمنة عيني.

حيال الصمت والاصخب أبتدع الكلمة، حرية تبتدع نفسها وتبتدعنى كل يوم».

هكذا تحدث أوكثافيوباث (١٩١٤-١٩٩٨)، الشاعر المكسيكى الذى عاش بيننا قرناً كاملاً إلا ستة عشر عاماً، وحصل على جائزة نوبل فى الآداب

عام ١٩٩٠، ورحل عنا منذ ثلاثة شهور.

وباث نسيج وحده. فهو تركيبة باهرة من سحرية واقع أمريكا اللاتينية، ومن الانتماء اليسارى (كان أبوه رفيقا للقائد «زاباتا» زعيم الثورة المكسيكية فى العقد الثانى من القرن العشرين)، ومن سرىالية اتصاله بإيلوار وبريتون فى باريس، ومن عطر الشرق أثناء عمله الديبلوماسى فى الهند، ومن جنون التجريب الشعرى، حيث الهيام بالقصائد الطبوغرافية والبصرية.

فى هذا المزيج المدهش، تحضر المرأة حضوراً مركزياً، وتسطم الإيروتيكا باعتبارها فعل استعارة لا فعل جنس. وتتجلى الثورة باعتبارها سعيًا مفتوحاً لا نزوة مغلقة. وكان «اللهب المزدوج» الذى يعنيه هو: جمرة الأنثى، وجمرة العدل.

مشوار طويل، يبدأ بديوان «قمر برى» فى ١٩٣٣، ويتواصل مع دواوين: «مقام السحب» ١٩٤٤، «الحرية فى الكلمة» ١٩٤٩، «بذور نشيد» ١٩٥٤، «الفصل القاسى» ١٩٥٧، «نحو البداية» ١٩٦٦، «السفح الشرقى» ١٩٦٧، «عودة» ١٩٦٨، وينتهى بديوان «جذور الشجر» ١٩٨٣.

لم يكن باث شاعراً فحسب، فقد ترجم عدة أعمال مهمة لشعراء وأدباء أسبانيين ومكسيكيين وفرنسيين. وكتب مجموعة مهمة من الكتب النقدية والفكرية والنثرية، منها: متاهة الوحدة، نسر أو شمس، القوس والقيثارة، كمثرى الدردار، الغنون الأربعة، تيار متردد، اتصال وانفصال، اللهب المزدوج.

كما شارك منذ يفاعته فى تأسيس المجلة المستقلة «فصول وادى المكسيك»، ثم مجلة «المعمل». وأسس فرقة مسرحية أسماها «الشعر بصوت عال».

وهنا، مختارات من شعر أوكتافيو باث، فى دواوينه المختلفة، انتخبناها من ترجمة د. محمود السيد على (التي تعانى- على جودتها- من بعض التصرف العربى غير المناسب، فى التقديم والتأخير والتقفية خاصة)، لكى نضع بين يدى القارئ صورة موجزة لإبداع هذا الشاعر الذى يزى -بحق- أن الحب والشعر والثورة مفاهيم مترادفة، حيث «هربة تبتدع نفسها»، وحيث باث «مازال حيا فى قلب جرح ما زال طريا».

ح.س

اسمك

يولد منى، من ظلى
يشرق على جلدى
فجر نور حالم
حمامة جسورة اسمك
خجلة على كتفى.

أحتجز شهرا من الأسماك
والزبد،

تحت سماوات من القصدير
سائلة

جسدك يفتح فى النور خلجاناً
على سواد تلاطم أمواج الأيام.

تحت ظلك الوضاء

تحت ظلك الوضاء
أعيش كلهب عار،
يصبو أن يكون ثرياً.

انظري قدرة العالم

انظري قدرة العالم
انظري سطوة التراب، انظري
الماء،
انظري أشجار الدردار فى
داثرة السكون،
المسى من العصاراة والصمت
مملكة،
المسى من الشمس والمطر
الحاء،

البحر وأنت

البحر، البحر وأنت، مرايا،
بدون البحر خامل ويطئ
سابع فى البحر، إلى البحر
ظمئ:
البحر الذى يموت وفى لحظة
يفئ
البحر وأنت، بحر، البحر
مرآة:
عمود ملح يصصره البحر
ظمان
ظماً غدو ورواح وبالكاد لحظة.
من كل لحظات فيضك،
من دائرة أخيلة العام،

انظري غصونها للسماء
سامقة،

اسمعي نشيد أوراقها كالماء.
ثم انظري السحب،

هذا الغمام المجنح في السماء،
راسية بلا دوار في الفضاء،

زبد سام ظاهر،

لتيار سماوي خبي

انظري سطوة العالم،

انظري شكله الممدود

جماله الساطع الكامن.

المسي من الطين والذر جلدی،

اسمعي يناييع تحتية صوتی،

انظري في هذا المطر المظلم

فمی،

يهمی في رجفة فجائية

يعرئ بها الهواء البساتین.

صلى عريك بالماء عریه،

عرى نفسك فيها أمطری،

انظري ساقيك جدولين،

جسدك طويل نهر انظري.

نهداك جزيرتان توأمان،

وفرجك في الليل نجمة،

فجر، نور وردي بين عالمين
حزينين

بحر عميق ينام بين بحرين

انظري قدرة العالم

اعرفی نفسك عندما تعرفیننی

جسد، جسد لاغير

جسد، جسد لاغير

جسد كنهر ينسكب

كليل يلتهم،

نور شعر

لايروي أبدا

ظلام لمسی،

بطن تشرق كبحر يشتعل

إذ يلمس من الفجر جبهة

أكعابا، جسور صيف

سيقان ليلية تفوص

في موسيقى المساء الخضراء

صدر يشمع

ويجرف الزبد،

عنق، لاغير عنق،

كفان لاغير،

بضع كلمات تهبط الهويينا

كرمال تسقط فى رمال...

هذا الذى منى يفر،
ماء وابتهاج غامض
بحر يولد أم يموت،
هذى الشفاه والأسنان
هذى العيون الجائعة،
هذى من نفسى تعريان
حسنها الثائر يعلو بى
إلى سموات ساكنة
حيث اللحظة ترجف:
ذروة القُبل
كمال العالم وأشكاله.

فلتشتعل كل الأصوات

فلتشتعل كل الأصوات
ولتحترق كل الشفاه،
وليبقى الليل جامداً
فى الزهرة العليا.

لايعرف أحد اسمك
فى غموض قوتك ينساب
نضج النجمة الذهبية

والليل موقوف
محيط بلا حراك.

أيا عاشقة، تكف الأصوات
تحت رنين اسمك الملتهب،
أيا عاشقة، تكف الأصوات،
أنت بلا اسم،
عارية فى الليل من الكلمات.

هذى دماك

هذى دماك
عميقة مجهولة،
تلج جسدك
تبلل ضفافاً عمياء، أنت بها
جهول.

بسيطة، نائية،
فى إصرارها، فى جريانها،
توقف فى دماى المسير،
جرح صغير
يعرف نظراتى
يعرف الهواء الذى لايعرف.
هذى دماك، وهذا طلل الهمس
الواشى.



تتزاحم الأزمان

تعود إلى بدء الأيام،

كشعرك الكهربى

تتذبذب الجذور الخبيثة التى
فيها يضرب ،

حيث الحياة هنا تضطرم

والزمن موت الأزمان

وتسقط الأشكال والأسماء فى

النسيان.

هذى دماك، أقولها،

فتجعد الروح فى العراء

إزاء العدم الحى للدماء

تحققين بين الظلال

تحققين بين الظلال

بيضاء عارية: نهر

يفنى قلبك، يغلى نهديك

يجرف فى مياهه

ساعات، ذكريات، أياماً

مزقاً منك

بين الضفاف الخفية تهربين،

رمال الصمت تبللين.

مياه بيضاء عارية

تحت جسد المعتم صخرة،

جرف يلدغ ويلثم مياه عميقة

خلقت من الزيد والظمأ

نائة تصبين فى الصمت.

شعرك

شابه العشب

يجرفه التيار

يتأرجح بين الظلال

الكهربية، مبللاً بالظلمة.

بين الضفاف الخفية تظلين

بيضاء عارية، حجراً

مصمير شاعر

كلمات؟، نعم من هواء

وفى الهواء تضيق

دعيني أضيق بين الكلمات،

دعيني أكون هواء فى شفاه

نفخة شريفة بلاضفاف

تتيه فى الهواء

كذلك النور فى نفسه يتبه.

شاهد قبر شاعر

الظمان

كى أجد نفسى، أيها الشعر
فيك بحثت:

نجمة ماء ممزقة

غرق كيأنى

لكى أبحث عنك، أيها الشعر
فى نفسى غرقت.

أراد أن يغنى، يغنى
لينسى

حياة من الزيف حقيقة
ويتذكر

حياة من الحقيقة زيف

أسباب الموت

ثم بحثت عنك

لأهرب من نفسى:

أيما خميلة اللحظات

التي فيها تهت

وبعد تجوال وتجوال

أرى نفسى عدت.

حدثونى عن الوطن

وكننت أفكر فى أرض فقيرة

قرية من تراب وأنوار

وشارع وجدار

وإنسان صامت إلى جانب ذاك

الجدار

نفس الوجه المغمور

فى ذات العرى

نفس مياه المرأة

التي على ألا أشرب

على حافة هذه المياه

نفس الميت من الظما

وهاته الأحجار تحت شمس

القفار

والنور الذى يتعرى فى

النهر...

نسيان يقيم الذاكرة

ليس لنا ولا نستحضره

نور على عرف الموجة، حى،
نفخة فى النهاية تتجسد
كمال يراق
الخلود لحظة
ارتعاشة النسيان الصفراء.

القافية

القافية تضاجع كل الكلمات
الحرية، تنادىنى حتى المنية،
غانية
ذات حنجرة برصاء
من دخان مراهمتى عذراء
حرىتى ابتسمت لى
هوة نتأملها
من داخل هوتنا.

الحرية أجنحة
ريح بين الأوراق، تعتلقها
زهرة بسيطة، والحلم
الذى نحن فيه حلمنا
هو أن نقضم البرتقالة المحرمة
أن نفتح الباب القديم الملعون
ونطلق سراح المسجون:
أصبح هذا الحجر خبزاً،
وهذه الأوراق البيض

أحلام النوم، حضور مباغت
يقول بها الزمان أنا لسنا
نحن،

بل هو من يتذكر هو من يحلم
ليس هناك وطن، هناك أرض،
صور أرض
تراب ونور فى الزمان...

أتبقى الزهرة؟

بقاء؟ أتبقى الزهرة؟ لهبها
الرطيب
فى يد الريح تتناثر أوراقا:
تود الزهرة أن ترقص، فقط
ترقص

أتبقى الشجرة وأوراقها؟
- رداء فى الريح همس
وفى الشمس بريق؟
هذه السماء الأبدية الراقدة.
أهى سحب من حجر سماء
الأمس؟

اللابقاء: الخلود
شفاه فى شفاه

«نورسا»

أوراق الشجر طيور

وأصابعك طيور: الكل يطير

عيناك

عيناك وطن البرق والدمع

صمت يتحدث

عواصف بلا ريح، بحر بلا موج

وحوش ذهبية ناعسة، طيور

حبيسة،

زبرجد زنديق كالحقيقة،

خريف في باحة الغاب حيث

النور يغنى

على كتف شجرة أوراقها

طيور،

شاطئ يلقاه الصبح مرصعاً

بالعيون

سلة فواكه نار

أكذوبة تقيم

مرايا هذا العالم، أبواب الآخر

لبحر الظهيرة نبض هاديء

مطلق يرمش

قفار

يبسط النهار كفه

يبسط النهار كفه:

ثلاث سحبيات

قليل من كلمات.

الفجر

أيد عجلي باردة

تسحب واحدة فواحدة

عصاب الظلمة

أفتح العينين

مازلت حيا

في قلب

جرح مازال طريا

في النور سائرة

تقدمين الساق

اليسرى/ النهار

يتوقف يبتسم

ينفرط في السير وشيقاً

تحت شمس بلا حراك

فوق محور الزمان الساكن

تغطيك الشمس وتعريك

ينسلخ من جسدك النهار

فى ليك يتيه

ينسلخ من نهارك الليل

فى جسدك يتيه

تناول أزل:

حديثه العهد أبداً

حاضره منذ القدم.

عبور

أطوى صفحة النهار

أكتب ماتليه

رجفة رموشك

ألك

حقيقة الظلام

أروم براهين الظلمة

أشرب نبيذاً أسود:

خذى عيني فجر بهما

نقطة من ليل

على أطراف نهديك:

ألفاز من قرنفل

تقدمين الساق

اليمنى / الشمس

تمشى أرشق

على طول النهار

الواقف بين الأشجار

تمشين نهذاك سامقان

تسير الأشجار

الشمس والنهار تابعان

تخرج السماء للقاء

فتختلق السحب.

لمس

يداي

تفتحان ستائر كيائك

تكسوانك عريا آخر

تكشفان من جسدك أجسادا

يداي

تختلقان من جسدك جسداً آخر

تكوير

عمود من الخفقات سامق



عندما أغلق عيني
أفتحهما داخل عينيك
في فراشه القرمزي
مستيقظ أبداً
رطب لسانك

هناك ينابيع
في بستان عروقتك

بقناع من دم
أعبر فكرك البكر
تقودني الذاكرة
إلى منقلب الحياة

شاهد قبر عجوز

دفنوها في مقبرة العائلة
وفي الأعماق ارتعد تراب
كان زوجها:
بهجة
الأحياء
حزن الموتى

أثر العمداد

الفتى حسن
لن تزوج من مسيحية
عمدوه
القس
كمقاتل الفيكنج
أسماء انريك
اليوم
له اسمان
وامرأة واحدة

الآخر

اختلق وجهها
خلفه
ماش، مات، بعث
كثيراً
اليوم تجاعيده
تجاعيده بلا وجه.

كونشرتو فى الحديقة

أمطرت

الساعة عين بلا أبعاد

تسير فيها ظللاً

نهر الموسيقى

يلج دمي..

إذا قلت: جسدأ، يرد: ريحاً

إذا قلت: أرضاً، يرد: أين؟

العالم، زهرة مزدوجة، ينفتح،

حزن للمجئ

بهجة للوجود

أسيرتائها فى ذاتي..

بعينين مغلقتين

مغلقة العينين

أفوارك تضيئين

أنت حجر أعمى

أحرثك ليلة وراء ليلة

بعينين مغلقتين

أنت حجر جواد

تتسع الأرجاء

لنتعارف

بعينين مغلقتين

لقاء

بعروق من دم

جسدى فى جسدك

نبع ليل

لسان شمس فى غابك

جسدك معجن

قمح أحمر أنا

بعروق من عظام

أنا ليل أنا ماء

أنا غاب يزحف

أنا لسان

أنا جسد

أنا عظام شمس

بعروق الليل

نبع أجساد

أنت ليل قمح

أنت غاب فى شمس

أنت ماء ينتظر

أنت معجن عظام
بعروق من شمس
ليلى فى ليلىك
شمسى فى شمسك
قمحى فى معجنىك
غابك فى لسانى
بعروق الجسد
الماء فى الليل
جسدك فى جسدى
نبح عظام
نبح شمس

إخاء

أنا إنسان: قصير العمر
والليل شاسع
أرفع البصر
تكتب النجوم
لا أفهم يل أدرك
أننى كلمة
يتجهانى الآن
كائن ما

جذور الشجر

نبئت فى جبهتى شجرة
نبئت إلى الداخل
عروق جذورها،
أعصاب غصونها
كثيف أوراقها أفكار
تحيلها نظرتك ناراً
من ظلال الثمار
برتقالات من دم
رمان من جذوة
تشرق
فى ليل الجسد
داخل جبهتى تتحدث الشجرة
اقتربى، أسمعين؟

مكمالات

فى جسدى من الجبل تبحثين
فى الغاب عن شمسك الدفينة
فى جسدك أبحث عن سفينة
تائهة فى الليل البهيم.



نصوص

شعر

ش

الفوتوغرافيا لا تندم

حسن خضر

لحت أغنية لم تكن اكتملت ،
رأيت خطا من النمل يتوحش على الدماء
وصوتك مقصوفا ..
بينما النسيان يعد حفرة لقلبين يكامل نبضهما .
طعن السن الأغنية ، وقرقت اللوعة الموسيقا ،
فاستأجرت المראה بدمعتين تكس فرحتى للأبد .
صرت خاويا .. ووحدي
فارغ أنا الآن مثل مرآة يلا أحد يبص ،
لا أرى غير الفراق يتلصص على السعادة دائما مشغول بتخزين قماش أسود فى بدروم البهجة ،
والنهار يدهس الأحلام دون أن تتأثر العجلات ،
الفوتوغرافيا ؟
أنيسة الأدراج والألبوم والحائط ؟
قد تتكلم الفوتوغرافيا
ربما ترقص أحيانا ..

لكنها لا تشعر أبدا بالنهم ،
هل تنجب الفوتوغرافيا أطفالاً ؟

هنا ..

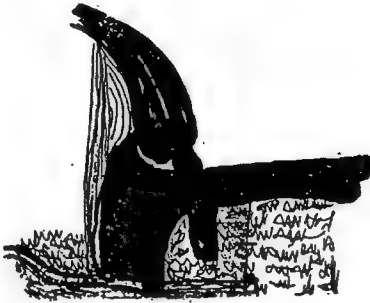
بجوار جسم الأسرة أتكوم كما بهار بلا موجة أو ذكريات ،
تتنن ، مريحى ..

أشبه ملايمى المكونة فى الرطوبة بانتظار التمسيل .
والليل فتحة جارحة فى الحنين

وأنا ألس بهدى المقطوعة جسد الأسرة المعتم .
أكتب ..

أو أكل بعضى ،

فلن يمضى . أصابعى جسد آخر .



شعر

ش

يوم طویل

جرجس شکری

من عربات القديسين الذهبية
وهي تحمل البريد إلى الله.
لذا

يجب أن أقص لحيتي التي طالعت
حتى لا أبدو كئيبياً

حكمة

طويحت قميصي في الهواء

منذ مشرين عاماً

فمات أبي

و فقط

تغيرت صورة الحائط

وأنا أحفز اسمي

طالباً للانتخاب.

. صلاة باكر

تضحك حبيبتي

فيتساقط القديسون من قممها

يلعبون في سريري

وأنا مازلت نائماً

ثم تؤكد لي

وهي تفك ضفائرها

أن سارتر حين يعتقد بعد سبع

عشرة كأساً

أنه الله

تكون الشياطين قد سكنت رأسه

وخلل ما أصابني

فسقطت

شفاه البنات.

حكمة أخرى

حين يموت من نحب بعيداً
تركب سيارات كثيفة
وندخن مثلها
نبكى حين نرى جثة تنتظر
فتنفلق الأبواب علي أحلامنا
ونحمل نعشاً مع المعزين
نرتبك
ونحن نراقب المقابر
ثم نعود بمصابيح شاحبة
وحزن طيب.
نتأمل غرفة فارغة وملابس
وحيدة

ونحن نتخيل الميت
يتكلم بيننا.

ويحدث دائماً

الرجل الذي يشبه بيته ومعطفه
وحذاءه
يسكن طابقاً عالياً مع بعض
الأشجار

ونساء يصعدن

من أجل المحبة

ومناعة بعض الذكريات

حين يتعثرين له

يطوق أعناقهن

ويؤذي مهامه بعناية

ثم يرحلن

فيكتفى بأنه يشبه بيته ومعطفه

وحذاءه

ويمسك فناجين القهوة وهي

تداعب

موجز أنباء

احتفظ الرئيس بهدوته
بعد أن سقطت الأرض تحت قدميه
ثم وقف في قلب الصفحة الأولى
وابتسم للذكري
في حين خسر طفل حياته
بعد انفجار قنبلة في مقبرة
وقد رقص الموتى في صف طويل
بعد أن احتفظوا بالطفل
وقبلوا شهود العيان

إعلان

عظامة في تابوت ملون
أيضاً قميصه وأزارؤه
مع ابتسامة يحتفظ بها هيكله
العظمى لكم
منذ ثلاثين عاماً
وفي ذكراه
شاهدوا الزعيم بدولار.

في مثل هذا اليوم

مباشرة

ودون أية أحلام

صعدنا عند عينيكم

ولم تسأل

عن العيون التي ذبحتنا

العيون التي تركت في ذاكرتنا

عاصفة وامرأة

تعلق الروح من قدميها.

ينادونه يا معلم.

يبدو أنها كوميديا
كل مساء في الهاتف
تترك دمعين على كفى اليمتى
كفى اليمتى
التي تناولت بها سكيناً
وقررت أن أذبح التكنولوجيا
ويحدث أن نزل
نعض السماعات بشفتينا
ويقبله
ينام رأسك بين يدي
ضمينى إلى صدرك
ناولينى أسرارك الداخلية
لقد أغلقوا الزمن علينا
منذ ساعتين
وأنا حبيبك
أنا زوجك في الهاتف
ماذا أفعل لو تعطل؟

قيلم العهرة
الرجل الذى تستعمله امرأة
كل صباح
وتجربه في خيالها ثلاث مرات
على الأقل
يظنه على وشك السعادة
ويمثل دوره جيداً
تنام هي
بعد أن تملأ فراغها العاطفى
ويصحو هو
بعد أيام على لا شيء

أهم الأحداث
في غرفة مجاورة
رجل
انتحر معرقياً
بعد أن كلم قطته
ثلاثة أيام
عن إخوة بلا دروس



شعر

ش

ذاكرة الموت

هدى حسين

وبينما عروس البحر تمشط شعرها
المسترسل ماداً أطرافه
إلى بدايات الموج
راغباً
فى انتشال الزبد من الضبياع على شط
أشعلت سيجارة
- منذ فترة قريبة
غيرت نوع سجاثرها
إلى الأقل ضرراً بالصحة -
وأخذ سعالها
يثير العواصف فى الرمل والموج.
لهذا
عادة ما تحب امتزاج الأصفر بالأزرق.
وتضحك:
"العاصفة تذكرنى بأيام المدرسة".
يحطك جسمها الشاحب مع نبذات الضحك

جسمها يضحك معها.
 جسمها يسعد في غفلة منها.
 يباغتها سعاله نائمة فتصحو
 في منتصف الليل
 تهب الشحاذين أموالها كلها.
 وتشرد:
 "أشعر أنني سأموت قريباً..
 ويختفى جسمها
 فتخرج محمولة البحث
 شبحية كطائرة ورقية
 لا حبال تشدها للأرض.
 جسمها يخونها
 جسمها
 يتمرد عليها
 "بين المرض والموت خط لامتناه من الألم".
 عروس البحر تنحنى للريح
 تنشب أظافرها في الصخر جذوراً
 تتخشب من البرد
 فيسقط المشط من يدها.
 ويرثه البحر
 معلناً موتها.
 هاك خلودها على الشط
 شعرها
 تتناقله العواصف
 كأوراق الشجر الناشفة.
 ودموعها على ضياع المشط
 تغزل خيطاً فآخر
 نازلاً للبحر
 جذوراً أخرى..
 هكذا.
 تخلقت شجرة أم الشعور
 من عروس بحر مطردة للشط
 هكذا
 أقعدها الحنين
 جثة محنطة بجواره.

وأضفى عليها كل النعوت
كالملوك القدامى..
أم الشعور
عروس البحر
أو الشجرة الباكية
أو غير ذلك..
وكالملوك القدامى أيضاً،
تموت واقفة. .

يا أطفال العيد
هل رأيتم جمجمتي
جمجمتي
صخرة تلاطمها الأفكار والموج
فتخرج ومن زبده فقاعات
يحملن بنات أفكارى
وعندما تقتبس الفقاعات
يخرجن عرايا
مشتاقات للهواء الطلق
بنات صفيرات
يعود الموج فيحملهن غضباً
سيايا البحر يلهون
مثلكم تماماً
فى سيرك البحر
ويحتسين الخمر عندما يكبرن أسفاً
ويضحكن أيضاً
ضحكات ملائمة
انظروا
هذا البالون الأحمر
يشبك فى شعري خيطه.
ستقعون بواحد منكم فى مفامرة إلى
ليفكه لكم ويطير
عندما تعودون لأهلكم
لايقولوا التفت حوله شعور الشجرة
وامتصته

أو أن عروس البحر غنت له فتبعها
إلى مغارات البحر
قولوا إنه كان أكثر كم شبهاً بالقربان
وأصدقكم رغبة في زرع السحاب
بطعام الملائكة

هل ينبغي دائماً أن يموت أمامنا أحد
لنعرف أهمية الوقت
أنا

- من أنا .. -

ليس لي خطة ولا وجهة
يعبرني المحبون دون إكترات
يعبرني بانثور الهوى والترمس والمشروبات المثلجة
ويموتون أحياناً لتركي
هكذا لا شيء يبقني
سوى عرى مفاجيء
لأميرة تستند إلى شبك حجرتها
وقد شبه لها

أن دخان سيجارتها دليل آخر:

"أنا أيضاً يمكنني أن أخلق سحباً وأزرعها

بطعام المحبين الذين لا وجهة لحبهم"
فينقلت من الدخان غزلان ودببة وأشجار صغيرة وثمانين
ما الذي يمكن أن يعنيه كل هذا الهراء

سوى أنها وحيدة

وفارغة من كل شيء

سوى شبك ودخان

وأحلام لا مرسى لها

الأميرة الصغيرة تقود شعباً من الطين الأسود

لتواجه به البحر

أيها الآتي غازياً

لك ما تريد

واترك السلام لشعبي

الأميرة برداتها الكتاني

وعباؤها القطيفية الحمراء المذهبة
تحمل شعار المملكة
على جبهتها
قلادة فضية بهيئة الشمس
تتوسطها ياقوته الإمارة
هذا وبعد ألف عام
شوهدت
ترفع عنها غطاء التابوت
وأغلال الموت
باحثة في سرايب مقبرتها
عن ياقوتة سليلها كنهة التحنيط
وأودعها ملكاً غازياً مدفوناً في المقبرة المجاورة
لم يزل عليها وشاحها القطيفي
مهلهلاً
ومنذ يومين فقط
شاهدتها بنفسها
منزوعة العياءة
ترتدي فستانها الكتان
وتركع على ركبتها
قرب مقهى شعبي في وسط المدينة
ياقوتتها بين يديها
تدكها على الأرض دكاً
وتخلطها بتراب الشوارع..
أي أحداث نهائية يمكنها أن تربط
اللحظتين..
هل ينبغي أن تموت أماننا أميرة لنقدر الوقت
يا أطفال العيد
فابتهجوا للدماء الملونة
ذبح أبائكم الخراف
والفراء المهان تحت أقدام منازلكم
والقرون الذهبية على رأس الكيش المعلق
عند باب مدينتكم
هكذا منذ الأزل
يحفظون عهد السلام
إنه مكتوب على رأس الكيش ذي الفراء الذهبي

أن يبقى معلقاً على باب المدينة
يحميها من الفقر والمرض
وأن الثعبان العملاق ذا الأوجه يحرس الفراء
ويحتمي بفار في الجبل المقدس
وأنة كلما رفع أحد الأغراب الطامعين في السلام
رأس الكيش من موضعها
ينطفئ نورها
ويخرج الثعبان ذو الألف رأس
ليقطعه أرباً طعاماً
لسكان المدينة المسالمة
ولما قررت الآلهة أن هذا الفيلم أصابه الملل
جاءت بفتى قتل الثعبان الحارس
هكذا لم يعد سوى ملاك حارس لا تمكنه شفافيته
من محاربة كائن كثيف المادة كالبشر..
وهكذا أيضاً
سافر الفراء إلى بلدة تلو أخرى
متوارثاً من اسم الذبيح
ثم أن سكان المدينة تلو الأخرى
صاروا يجمعون أستان الثعبان ويعثروها
في الأودية المقدسة
كل سنة بروح ألف محارب
من زشجع المحاربين القذامي
كل خرس بعشرة ألف أمثالهم
كيف يمكن أن تنتصر الآن
على محارب ميت منذ القديم
كيف تقتله...
سوى بمواصل الذبيح
أطفال كثيرة سمقت بين شقى الرحي
لكي يطحن الخبز...
الأطفال
تنجب غيرهم..
والأميرات الجميلات
يغرين بهن النهر
لكي يفيض بخصبه شهوة لهن
فلم يبق سوى القبيحات

اللاتى لا ينجين إلا أطفالاً للطحن..
ويشتري خرافاً للذبح
فى حفل جماعى للدم..
ويصلون
يا إله الدم
أرقنا لك ما راق لنا فانتشلنا
يا إله القطيع
ذبحنا لك القطيع
لكى لا يكون قطع لك سوانا
فانتشلنا
من دوامات الوقت..

أنا أكتب..
مئات الدراويل ماتت هذا العام
مئات السلاحف
الديناصورات انقرضت بكبرياء
بينما الذباب مازال يتحائل على أسباب العيش
المحاربون الشرفاء ماتوا
والمهزمون تعلموا المناورة
سبع مراكب حمر وخضر وزرق يمتلئ البحر على جدار
ثمانية عصافير وثلاثة بيوت نوبية غير مسكونة
إلا بالأرواح الطيبة
التي عادة ما يؤنسها القناء بالليل..
أصوات ناءت أجسادها بحملها
فتركته تعيث بالمكان
أنا أكتب
لا أهد يحرس القصيدة من المتطفلين
ليس للقصيدة عينان
وأنا أكتب
هذه القصيدة عمياء ضلت طريقها
فاصطدمت بالجدار
والجدار يحمل سبع مراكب تفرق
والبحر يستطيع أن يطرد عرائسه.

شعر

ش

موسيقى العمر المخطوف

عبده الزراع

جنب النيل ..
كانت قاعده حورية ، بترسم آخر خيط من حلم قديم
والشمس هناك على مرمى الشوف ، مكسوفه فى تربها النارى ،
وتتهرب وبأ الليل بشويش ..
ونوارس روح البنت الشفافه بتيجى فئس على وش الميه
تلقط سمكات ، وتهاجر فى دواير رحلة صيف حران
وسقاين فرحانه بترقص بالضى على المزىكا
زى النيل الفرحان ، ما بيعت بتسيمه الطازه يهفهب
فى ضفاير محلولة ، فتطير ، وتحاصر أعلى عيون
يا خضار الهرسيم يا ربيعى
متخذه البنت وسرحانه - لحظة ما قعدت حوكان
غزالة برى بتجربى على الوديان
تعزف ألحان / وموسيقى العمر المخطوف خلصه
بيفر من بين صبعينى فى ملح البرق

وأتارى النيل متونس بيها / سهران جنبيها
 غيران من طابع الحسن فى خديها
 الله يا زمان .. الله
 الوش ملاك .. مخروط من قبضة نور
 وعيونها السحر وأخذها لآخر ما يكون
 والكحل يزيد فى جنونى جنون
 وشغافى كيف الورد المقطوف من لحظه وطازه
 وجمالها الأخاذ يبشد القلب ، ويرحل لبعيد
 فاطمه ..
 على فىن وخدائى ، وسايه الشوق متدارى
 والحزن الجوانى فى عيونك بيطل ويتحاور ويأيا
 وأنا صاحبه الوحداى ، تركتى ، وما عدش
 يبيع لى المراسيل
 والعمر المحفور جواتا بيقلت ويقيب
 ويتبته كل ملامحه
 ليه طعم سكاتك .. بي فكرنى بزنازين الصمت العريانة فى ليل
 طوبه الوردان م الحقوف
 بيكش الأسفلت .. والمسافات بتزيد
 صارعى الأوقات الصعبة برأى جرىء
 ما يهمش كان ..
 ولا حتى الأحزان المربوطة بطرف لسانك
 تقضى أحزانك
 وارمينى بضحكة بريئة
 يمكن أقدر أرجع بزمانك
 يمكن أقدر أرسلك أحلى طريق
 يمكن ..
 م
 ك
 ن

شعر

ش

القط

عبد الجواد خفاجي

... : لم تكن أبدا ...
كرة للرب ..
و : - لم يكن الرب غاضبا !!

لم تكن لغة الخطاب - هكنا -
جازمة ،
و «محمد» يسأل
عن كُرّة الله .
هل كنت هازنا
عندما قلت : «أنا» ؟
- ألهذا غضب الرب ؟
وكنّا مختلفين في المساء :
- لمن القمر ..
لله ..

السموات مطوية ...
(يمين من ١٩)
- هل يصدقّ الفراسيون ..
أن دمعا من خلّقه الكبر ؟

الريانيون كانوا منضبطين
- تماما -
حين استلار فرجة ،
في ساعة لم تكن أبدا ،
غير أمثلة ..
لا تليق
- ماذا قال الريانيون ؟
... قالوا : - انضبط !!
... : - محض ابتلاء أن تهبيء

أم «لمحمد» ؟
 ومحمد يتهدج صوته: «القمرة لى» .
 - ألهذا غضب الرب ؟
 واختلفنا فى الصباح : .
 - الشمس أم بالونة الله؟
 ومحمد يملئها صارخاً: «بالونتى.. بالونتى»
 - ألهذا غضب الرب ؟
 وكان يسألتنى :
 - هل يركب القط دراجة؟
 وكنا مختلفين :
 - لمن الساعة ..
 لى أم لمحمد ؟
 ومحمد يحتاج: الساعة لى.. الساعة لى ..
 والساعة لمن تكن - بالمرة - منضبطه ،
 والصبي كان يلهو بهالونة
 ويغريش القط .
 - هل كنت مضطرباً حين افترعت الطريق ..
 إلى ساعة الرب ؟
 - ألهذا هجئت الهالونة
 من بين أصابعه ،
 وإنهار الجدار على القط ؟
 لم أكن أنتوى - كما ظن حراس الطريق -

أن أسرق ساعة الرب
 كان الذى فى الجراب
 مملئ بلاستيك
 وكان حشواً بماء العطر!
 وكنت معبأً بأشياء صغيرة
 و«حواديت» منمقة
 وأغنية للصغير .
 - هل يصدق الفلكيون .. هل
 فى «ساعة الصفر» انفجرت بالونة الرب ،
 واهتزت الكرة ؟
 وأن الذى لم يحدث أن غضب الرب ؟
 - من يصنق ..
 أن ساعة للصفر
 وأن بالونة للرب
 وأن للرب الكرة ؟
 الساعة لمحمد
 والبالونة
 والكرة
 والدراجة ..
 والقط
 - الذى تحت الجدار -

شعر

ش

كطفلٍ ألهو بوحديثي

علي الشوكي

وأنا ... وحيد

١٠

الهاتف يرن

.....

وليس من أحدٍ هنا الليلة
كي ما يداوى وحدتك

٣٠

أولاً
سأصنع من أصدقائي
حلوى لذينة
ولن أنسى آخر الليل
أن أكلهم حتى لا يتأخروا
عن مواعيد الطفولية
مرة أخرى

٢٠

كطفلٍ
ألهو بوحديثي
ومادام الشارع
حزيناً
فلأبهر حياً جديدة
كي لا يداهمني حزن
فجأة

٤٠

ثانياً

ساصنع من أربطة أحزيتي
شعابين وأفاعي
وأتركها تجول في شوارعكم
كمي تلقف
بفتة
أى فرجة

غررتها أضواء المدينة
فنزلت وحدها في الشارع

"هـ"

مادامت الشوارع
لم تعرفك أنت أيضاً
والحيادين أضواء
ظلمتها في وجهي
فتعالى معي إلى المنزل
لنعد شراياً ساخناً

لثلاثتنا

أنا... وأنت...

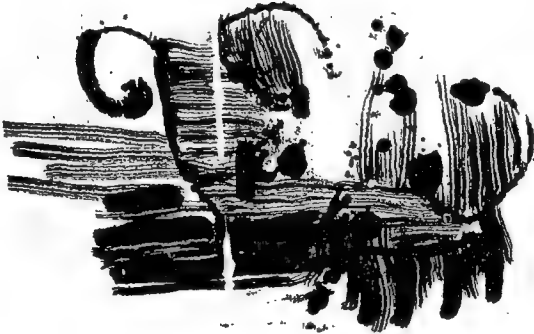
والعز الذي

صادقناه على ناصية شارعنا

"و"

حينما تدعوني ليعاد
أنسى ملح محبتي
بالمنزل
وأثقل جيب بنطالي
بالأمانى
وأهود
وحيداً...

الإسكندرية ٩٨



خط الانكسار

خليل الجيزاوى

لما نفحت نسمة الهواء الباردة جسده، أحس البرد يتخر عظامه الواهنة، بنا من حفرة النار، غمز فيها عودا - أعده لذلك - لتدب فيها الميوية، توهجت القطع الخشبية الصغيرة المتفحمة، يسعى الدفء إليه - حين احتضن الحفرة بساقيه الهزيلتين، أخذ يلوم نفسه لانشغاله بالحفرة والدفء، دبّت في يديه خفقة مفاجئة وأكد لنفسه، عليه أن ينتهى من هذه السلة حتى يتمكن من بيع الثلاثة للتاجر، يعزف بغمه موسيقى هادئة تخرج صغيرا جميلا من طرف أسنانه الأمامية، يسوى السنة بوص الغاب ليصنع منها السلال فى خفة ومهارة، وهو يدندن بأغنيته القديمة بيديه يعمل بنشاط وهو يراقب قرص الشمس المتوهج وهو ينحدر شيئا فشيئا تنساب السنة غاب البوص من بين أصابعه لتتداخل مع بعضها فى تناسق بديع ليصنع منها نسيج حائط السلة صوت يقتحم عالمه الخاص:

- يا عم محمد القطار قادم

ينهض ليقفل منزلان القطار، فهو حارس بوابة المدينة وحامى سكانها من طغيان ملك الموت، الموسيقى الصاخبة التى تصنعها عجلات القطار تدخل مع

موسيقاه الهادئة لتكون مقطوعة موسيقية صاخبة يغنى عليها أحدث أغانيه القديمة، في خجل تحاول الشمس جمع ثوبها الذهبي، لتدود النهار على أمل مولد الفجر الجديد، تنشط يدها في حركة دائية تعمل، لتسوى الألسنة تمسكها بحرقة شديدة لتصنع لها لوحة فنية من الألسنة المتداخلة.

يأتيه من أعماق نفسه صوت ابنه الوحيد وهو يلح عليه بطلب النقود ثمن الدروس الخصوصية كي يكف الأستاذ عنه غضبه المفتعل ويدفع عن يديه مصاه الغليظة، يواسيه بحنان ويربب على كتفه يضمه إلى صدره الدافئ ويوصيه قائلاً:

"يا ولدي هذا العلم لتريح عن رأسك قبضة الجهل، أما الكسب له طريق آخر هذه الأيام".

ارتعشت يده فكف عن العمل حين تملكه وركب رأسه الصداق اللعين المصاحب لهموم الدائمة، كف عن العمل، صب لنفسه كوباً من الشاي وتناول رشفة - نحى الكوب جانبا، دس يده في جيب الصديري تناول عليه التبغ بيده، لف لنفسه سيجارة متينة، أشعلها، تناوبت الوقوف على شفتيه مع كوب الشاي، يأخذ نفساً عميقاً، ويتمض عينيه ويتلذذ وهو يتابع حركة مسحابة الدخان وهي تعانق أشعة الشمس وتسافر معها حيث تتلاشى في السماء البعيدة للكون الفسيح، اهتزت أطرافه بحركة غير إرادية حين وقع نظره على السلة وهي بعد لم تنته.

تذكر بسرعة أن ولده أحمد سوف يجلد غداً، إذا لم يدفع، أو سيقف في الفصل مطالعاً الرأس حين يسأل الأستاذ بكلامه المعاد:

- من لم يحضر ثمن دروس الظهر الماضي يقف؟

وأن ولده سوف يعود من المدرسة باكياً، ويعاف الأكل ويقول لوالده:

- لماذا يا أبى نحن لـمـنـا أغنياء مثل الأستاذ/ معيد الذى يسكن فى البيت؟

- ولماذا هو عنده سيارة كبيرة يذهب بها للعمل والنزهة؟

ساعتها ارتشف كوب الشاي دفعة واحدة وأخذ نفساً طويلاً من سيجارته ثم فرك بقيتها تحت نعله المتمزق الوحيد.

تناول السلة وهو يمتنى نفسه أنه ربما يحمل مع الفجر الوليد بعض الأمل، دب النشاط في يده لتعزف السنة البوص بقية اللحن مع موسيقى العمل المقدس بينما انحدرت الشمس بثوبها الذهبي شيئاً فشيئاً تجاه المغرب وهي تلقى تميحتها على كل أمل للقاء، وعين عم محمد تراقبها بشغف ولهفة وأسى وهو يدندن على أنغام الموسيقى الهادئة التي تعزف لحنه المختار، يقطع هذا الجو المشحون بالشجن والمرارة التحية التي يتلقاها من العابرين لمزلقان القطار، وعم محمد صاحب الابتسامة الشهيرة المشرقة لم يهزمها القهر تعلقو نفمة صفارته وهو يتمایل ليرد التحية. بينما يدها تعملان في جد ملحوظ يلف السلة كلها بإصبع واحد بينما بقية أصابع اليد تثبت نهاية لسان البوصة في

حركة فنية حتى لا تتمكن العين من رؤيتها ، فيعيب السلة ويقل ثمنها ، تتمكن اليد المدربة من إخفائها في حين التقطت اليد الأخرى لسانا جديدا ليبدأ العمل، تتجمع أمامه وتتشكل ملامح ولده أحمد وهو يقول له:
"نفسى يا أبى فى بنطلون جديد، مثل الذى يعلنون عنه فى إعلان ما قيل المسلسل اليومى، كى أذهب إلى المدرسة ببنطلون جديد مثل الأولاد وبيده يخفى الولد فى أسى القطع الموجودة فى البنطلون القديم عند مؤخرته.
تتحرر الدموع فى عين عم محمد، فقط لضيق ذات اليد، بينما يدها تتحرك بهمه كى ينتهى من السلة قبل آخر ضوء للتهار حتى يتمكن من البيع للتاجر.
صوت صفيره يتلاشى شيئاً فشيئاً مع زمجرة القطار القادم من جهة الشمال والشمس تلمع أشعتها الصفراء لتنفذ عنها عملاً طويلاً شاقاً وعم محمد زاد من سرعته ليحاول أن يلحق بالتهار الهارب خلف الشمس وأغنيته القديمة ذات اللحن المميز تسكره بفرح طفولي، بينما تتشكل أمامه صورة ولده أحمد يستعجله فى طلب النقود، القطار الذى لا يرحم بعجلاته القاسية المسافة المتبقية على المزلقان.

صوت صياح وصراخ ينادى عليه:

- يا عم محمد القطار قادم...

- يا هم محمد....

حين أنتبه للصوت المستغيث لمح سيارة تحاول عبور المزلقان المفتوح هب واقفا مشيراً للسيارة بالتوقف وهو يجرى ناحيتها وسط القضبان.

- حاسب يا عم محمد...

- حاسب يا....



الحياة الثقافية

ذكرى

ذ

ثمانون على الميلاد وثلاثة على الرحيل:
وقفه مع مغنى الشعب.. إمام عيسى

د. أشرف الصباغ



دور يا كلام
على كيفك دور
خلى بلدنا
تعموم ف النور
ارمى الكلمة
ف بطن الضلعة
تجيب سلمى
وتولد نور

.....

عم إمام عنده كلام
ومسرح ف بلاد الناس
من شوق نوله

يغزل قوله
ويغنى مرقوع الرأس...

(١)

ولد إمام عيسى فى ٢ يوليو عام ١٩١٨ ببلدة أبى التمرس بمحافظة الجيزة، قبل رحيل خالد الذكر سيد درويش بخمس سنوات وشهرين وثلاثة عشر يوما، أى فى ١٥ ديسمبر عام ١٩٢٢ (فى هذا العام يبلغ سيد درويش مائة وستة أعوام من العمر). وعليه فهناك مجموعة من التساؤلات تطرح نفسها من قبيل التأمل وليس التداعى: هل تقاطع البدايات والنهايات يمكنه أن يوحى بشئ، ما؟ هل انتظر سيد درويش شيئا ما، أو أحدا ما يسلمه العهد والأمانة؟ أم أن الذين «تخلصوا» من الشيخ سيد لم يدركوا مغزى التعاويذ المصرية؟ لم يدركوا معنى الكلمة والولادة فى الأساطير المصرية القديمة، لم يدركوا دلالة «الكلمة» وأبعادها فى الكتب الدينية المختلفة، لم يفهموا مغزاها فى الممارسات الطقوسية والأسطورية ليس فقط لدى المصريين، وإنما لدى كل شعوب الأرض قديما وحديثا؟

إن التعويذة/ الأسطورة التى ألحيت حورس من بطن إيزيس ترددت فيما بعد بهضج آلاف من السنين، وعلى لسان من؟ على لسان إمام عيسى الذى لحنها وغناها بكل ما تحمل من دلالات ومعانٍ وتدايعات تراثية: «ارمى الكلمة فى بطن الضلعة تحبل سلمى وتولد نور». فى الجزء المقطع من القصيدة الشعرية، الذى قدمناه على عنوان الموضوع، نقرأ كلمات منسوجة بعناية شديدة كما تبدو، وربما لم تنسج أو تغزل، ولم يكن هناك أصلا نية لذلك، لكنها فى كل الأحوال ليست تلقائية. كما يحلو للبعض إطلاق صفة التلقائية على شاعر أو ملحن أو مفن. مهما حمل هذا الوصف من دلالات ومعانى و«حسن نية»، وذلك لأن الكلمات معمولة بثرات طويل تمتد ضارب بجنوره فى الوجدان الذاتى. الجماعى، ويشكل فى الوقت ذاته قيما فنية ذاتية فى الذات الجماعية تستخدم فى الأمثال الشعبية والحكايات والحواديت: «الكلمة.. بطن.. تحبل.. تولد»، ثم «كلام.. شوق.. تولد.. قوله.. يغنى».

ألا تذكرنا هذه الكلمات بالتراكيب اللفظية فى الأساطير المصرية القديمة؟ وفى حواديت المساء فى القرى؟ هنا على مستوى النص الشعرى «الفصح» تماما، والمركز على أرضية تراثية ضخمة وثرية. ومع ذلك فالكلمات فى النص الشعرى - على الوراق - لها دلالاتها وامتنادها اللاتهامية فى الماضى السحيق والمستقبل البعيد، لأنها تحمل أقدم وأعظم وأقدس العلاقات والنشاطات البشرية منذ بداية البدايات «الكلام.. الجماع.. الحبل.. الولادة.. الشوق.. القول.. الغناء». إذن فماذا يلزمنا لصهر هذه الكلمات. المقدسات وصياغتها فى تحول نوعى هائل يقجرها ويبعث بمكوناتها لتتفاعل مع الوجدان الجماعى ثم تعيد دورتها - نوعيا - مرة ومرات؟ إنه فقط الغناء، أداة هذا الشعب فى التكفير، ونشاطه الإنسانى/ الوجدانى/ اللهنى للتعبير عن أحلامه وطموحاته، عن أحاسيسه وآلامه، وربما

أوجاعه وشكواه. لكن ألا يلزم لذلك نحن بحمل أدوات تراثية تابعة من نفس الوجدان الذى خلق الكلمات، أى من نسيج الكلمات لكن بأدوات أخرى؟ فماذا فعل «عم» أمام لصياغة هذه الكلمات، ليحولها من أسطوريتها وقداستها إلى فعل يومي عادى ومألوف وطبيعى يشكل الوجدان العام ويتفاعل معه؟

لقد أدرك سيد درويش بعينية فذة فكرة أن التعبير الموسيقى لا يكون صادقا وكاملا إلا إذا انطوى التأليف الموسيقى على أبعاد ثلاثة بصرف النظر عما إذا كان آليا أو غنائيا:

١ - البعد النفسى - المسار اللحنى.

٢ - البعد الإيقاعى - الوحدة الزمنية وقيمتها من حيث التبر.

٣ - بعد الانسجام والتوافق النفسى المسموع.

من البعدين الأول والثانى تتكون الألحان الأفقية المسطحة. أما البعد الثالث فهو الذى يعمق ويجسد تلك الألحان الأفقية، ويحدث ذلك غالبا فى شكل مركبات/ تألفات رأسية، وهو ما يسمى بالهارمونى. ومن الممكن أن يأتى البعد الثالث - المصق والمجسد للألحان الأفقية - على شكل ألحان أفقية أخرى تتباين لحنيا، وتتردد وترتبط هارمونيا مع الألحان الأفقية الأصلية، وهو ما يسمى بالكوانترابنط. وعموما لن نتوغل فى دور البعد الثالث سواء كان هارمونيا أو كوانترابنطيا فى تعدد الأصوات والبوليفونية. وما يهمنا هنا أن سيد درويش من خلال تجربته تمكن من التوصل إلى ذلك، ومن ثم لعب دوره الرائد فى تأسيس نقلة نوعية جبارة فى الموسيقى العربية. أما الشيخ إمام عيسى فقد ارتكز بطبيعة الحال إلى القاعدة الدرويشية لينطلق إلى أفق أرحب (لن يحسم هذا الرأى إلا جمع تراث الشيخ إمام عيسى وتحليله تحليللا علميا) حيث تمكن من صياغة معادلة تكاملية بين الكلمة واللحن والأداء. وهذه معادلة تكاملية كلاسيكية بالمعنى الرياضى، أى التكامل على ثلاثة أبعاد: الكلمة - اللحن - الأداء.

وقد توصل إمام عيسى إلى صياغة هذه المعادلة الصعبة بعد فترة انقطاع وتراجع وهبوط منذ وفاة سيد درويش وحتى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢م أو بالأحرى عندما تم بعف دترة تجميع تراث سيد درويش بعد قيام الثورة بخمسة عشر عاما - أى بعد النكسة. وإمعانا من إمام عيسى فى تأصيل معادلته وترسيخها، فقد قام بإضافة بعد رابع - الزمن. وذلك تكون المعادلة التكاملية الرياضية قد اكتملت لتصبح معادلة تكاملية حديثة بتغيرات أربعة، ولتتشكل أمانتا لوحة فنية موسيقية كاملة - بعناصر أربعة: كلمة - لحن - أداء - زمن. لكن أى زمن؟ هل هو زمن المفى؟ أم الزمن الممتد منذ البدايات الأولى؟ أم تلك الفترة الزمنية التى تقاطع فيها هذان الزمان مع زمن الأحداث الذى عاشه المفى نفسه؟ وربما هو ذلك الزمن الذى يفعل فعله فى المقدس ليجعله أرضيا وعاديا، لكن مع ذلك سرمديا؟

هذه التساؤلات ليست بالطبع مجرد تداعيات، لكنها فى صلب العملية الإبداعية الموسيقية وعلى نحو علمى، إذ أن تغلغل الأبعاد اللحنية - خاصة البعد الثالث - فى الماضى والحاضر والمستقبل ينتج

شيئا يسمى بأصالة اللحن وصدق التعبير، وهو ما يمكن الارتكاز عليه لإنتاج دراما موسيقية، بل وتوزيع تلك الصياغات في أشكال موسيقية حديثة، أى ببساطة تشكيل مدرسة موسيقية خاصة بنا. وإذا كان سيد درويش قد أدرك بعقريته قلة العلاقة بين اللحن والمقطع الشعري موسيقيا، ومن ثم برزت جهوده في تأسيس ما يسمى بالقصيدة أو صورها على المقامات العربية، فالشيخ إمام عيسى قد قام على المستوى التقني بتطوير ذلك، إذ أن تجربته قد اشتملت على بعد فني/ تقني أصبح بفعل الزمن والجهد متقدما نسبيا، وذلك على مستوى الصياغة الشعرية والجملة الموسيقية بكل ما تحمل من شحنات هائلة بداية من تلحين الكلمات والجمل الموسيقية البسيطة وحتى التراكيب المعقدة للجمل الموسيقية. هذا بالطبع إلى جانب أن الشيخ إمام لم يلجأ إطلاقا في أدائه إلى حلاوة الصوت أو التذاعى والحزن، بل اعتمد على خشونة الصوت وقوته العلبة الصافية.

وإذا كان هناك ندبا وتعديلا - من حيث المقامات انعكس بدوره على الأداء في أعمال الشيخ إمام عيسى، فهي لم تأت من الرغبة في اللعب على وجدان ومشاعر المستمع/ المتلقي، بل تنأت بالدرجة الأولى من وجودها في التراث على مستوى الكلمة والمقام الموسيقى، ومن ثم في الوجدان الجماعي، الأمر الذي أدى بالشيخ إمام إلى عدم الاستغناء عنها، وإغما إلى التعامل معها وإدارتها بذكاء يعلن عن موهبة خلاقية وقدرة عظيمة على التعامل مع المقامات العربية، وهو ما أطلقنا عليه منذ قليل «المستوى التقني». وهو نفس الشيء الذي كان يجعله يخرج من مقام «صبا» - على سبيل المثال لا الحصر - ومن الحزن والغم والعذابات إلى القوة والرفض، وكثيرا ما قام بالتنوع (لحنا وأداء) على المقام الواحد متنفلا في جملة شعرية/ موسيقية واحدة من الحزن إلى القوة والثورة إلى السخرية والتهكم، بل أحيانا إلى التنكيت، وكأنه ببساطة يقنى أفكار المتلقي ويصوغها من جديد بلغة مشتركة تعبر وتشكل في آن واحد عن أحلامه وطموحاته، ومن أجل ذلك تحرك على عدة محاور مهمة تلخص في:

١ - تعامل مع الموسيقى من موقع المؤلف الموسيقى ولم يصنع جملا موسيقية لقصائد شعرية بالمعنى السائد والمتنل، والمقصود هنا أنه إلى جانب كونه مؤلفا موسيقيا، فقد قام بطبيعة الحال بتأليف موسيقى لقصائد شعرية لكنه توخى فيها الالتزام بمشروعه الموسيقى والحفاظ على العناصر الأساسية للصور الشعرية/ الموسيقية.

٢ - عالم صوتي تشكل من بعدين : موسيقى وغنائي، انبثقت منها وحدة فنية متكاملة لها خصوصيتها التي يمكن أن تصيح قاعدة ارتكاز لتجارب أرقى تقنيا

(٢)

لاشك أن ثورة يوليو ١٩٥٢ قد جاءت بمبادئ وطنية انعكست في مجملها، وفي حلود معينة، على جميع جوانب الحياة والأنشطة آنذاك، وبالتالي على الفن بشكل عام، الأمر الذي جعل الغالبية العظمى تلتف حولها، ويقف كل بادته إلى جوارها. ومن هنا فقد طرحت الثورة خطابا اجتماعيا/

سياسيا / وطنيا مقاييرا اقتصرن في الوقت ذاته بمشروع قومي / وطني، ورافق كل ذلك خطاب شعري / موسيقي جديد. بذلك تكاثفت الجهود - نظريا - على العودة إلى الأسام، أى على طريق البحث والتقييم وإحياء التراث بعد اختفاء المبادرة الوطنية منذ وفاة سيد درويش.

لكن النية / المبادرة الوطنية النظرية وحدها لا تكفى، إذ تم استخدام سيد درويش بشكل أحادي يخدم مجموعة من الأهداف الأولية التي يجب أن تتطور في المستقبل (مثل الأهداف والمبادئ السياسية التي فرضتها الثورة ولم تتحقق بشكل كامل نظرا لأسباب أخرى). وقد ورد على لسان وزير الثقافة الأسبق الدكتور ثروت عكاشة: «.. كان سيد درويش نتاجا عبقريا لبقطة الشعب العربي في مصر عام ١٩١٩». ومن الواضح بطبيعة الحال أن العبارة تنطوي على بعد سياسي كتوجه أو كخطاب للسلطة آنذاك حيث يتم الربط بين سيد درويش وثورة ١٩١٩ بشكل قسري دون مراعاة الجوانب الأخرى التي تشتمل عليها تلك العلاقة التي هي أكبر من مجرد علاقة بين فنان الشعب وثورة لا أحد ينكر أهميتها. وبالتالي فعندما يتم اجتزاء العلاقات، ومحاولات الربط القسري الظرفي المشروط بين أحداث من أجل استثمارها في قضايا ربما تكون مرحلية دون الالتفات إلى توسيع وتعميق أبعاد تلك العلاقات، يمكنه أن يؤدي - إن عاجلا أو آجلا - إلى كارثة.

فعندما اختفت المبادرة الوطنية لمدة ٢٩ عاما - منذ وفاة خالد الذكر وقيام الثورة - حدثت فترة انقطاع إلا من محاولات فردية متواضعة للغاية، الأمر الذي أدى إلى ضياع جزء كبير من تراث سيد درويش، وتؤكد هنا أن الموضوع هو ضياع وفقدان لأجزاء كثيرة من تراث خالد الذكر، وليس انهيار مشروع سيد درويش كما يحلو للبعض أن يسميه. وقد أدى ذلك إلى استخدام ما تبقى من هذا التراث في مارب أخرى شبيهة بالمزامرة، ومن ثم تراجعت الموسيقى إلى ما قبل الدور الفعال الذي بدأه سيد درويش. وقد حاولت الثورة أن تتعامل مع هذا التراث في إطار خطابها القومي / الوطني المطروح، إلا أن التعامل جاء نظريا محضا بارتكازه ليس فقط على التجربة الأصلية وما نتج عنها من محاولات فردية، وإنما باستخدام الانحرافات والتعريفات التي بدت مستندة إلى تراث سيد درويش، وبالتالي ظهرت الأغاني التراثية «السياحية» والعاطفية والشورية، والأغاني التي تبجل وتؤله الفرد، والتي كانت في مجملها مرتبطة بالحنان بسيطة سطحية.

خلاصة القول إن الانتلجنسيا الفنية (وهي التي يطلق عليها في الأدبيات الانتلجنسيا المأجورة زغم عدم اتفاقنا كليا مع هذا التعميم) قد انحازت بكل قواها إلى الثورة الجديدة وخطابها الفني «الثوري»، وبالتالي تبنت وجهات نظر النظام الحاكم، وتحولت الأغاني الشعبية والمجسدية بالحنان وبطابعها الدرويشي إلى أغاني وطنية يغلب عليها الطابع الدعائي والتمجيد الفردي. وجاءت نكسة ١٩٦٧ لتكشف العوزات، وتشكل الضربة القاضية لكل ما مضى من توجهات سياسية واجتماعية وفنية. وأفاق الجميع على خواء الشعارات الوطنية، اكتشفوا أن الموضوع كان مجرد حالة ثورية حماسية أدت في مجملها إلى نكسة مروعة ليس فقط للنظام الحاكم والجيش العسكري، وإنما إلى هزيمة للحلم الكبير، وللشعار الاجتماعي / الوطني، وللنغمة الموسيقية التي ارتبطت أيما ارتباط

بالأغاني المكتوبة خصيصا للنظام ورموزه، أو لما كان يود تكريمه من مشاعر وأحاسيس وأفكار.
من هنا أطلق البعض على ظهور الشيخ إمام عيسى أوصاف فى غاية الغرابة: ظاهرة إمام/ نجم،
ظاهرة الأغاني السياسية، الأغاني الثورية، بل وتم تصنيفها على أنها ظاهرة مرتبطة بالنكسة، أو
وليدة الهزيمة والانهيار متناشين أن الشيخ إمام عيسى جاء إلى القاهرة وبدأ مشواره عام ١٩٦٢،
بالإضافة إلى أنه تعلمذ على الشيخ درويش الحيرى، ودرس أصول الموشع الأندلسى، والتقى بالشيخ
زكريا أحمد ومحمود صبح والشيخ على محمود، وأرتكز قبل كل شىء على تراث سيد درويش، وبدأ
أيضا خطابه الموسيقى المغاير لخطاب السلطة فى الستينيات قبل نكسة ١٩٦٧. أى أن إمام عيسى
لم يولد (كظاهرة مع نجم) من رحم الهزيمة، لكنه ولد قبلها مثلما ولد سيد درويش فنيا قبل ثورة
١٩١٩. أما البروز أو الانتشار فهنا موضوع آخر له شروطه وظروفه ومهامه.
وقد برزت أغاني إمام عيسى - ربما - من جراء التناقض الحاد الذى تولد بسبب الهزيمة، حيث حاول
النظام آنذاك أن يمارس لصمة تغييب الوعي مستخدما نفس الآليات التى استخدمها فى بداية الثورة
لإعادة الوعي، فجمعت الأغاني العاطفية المبتذلة، والأغاني الشعبية «السياحية» الساذجة والتافهة،
وبسبب هذا التناقض تمجدينا انتشرت أغاني إمام عيسى من جراء الرغبة المضادة لرغبة السلطة،
ويخطاب مضاد أيضا لخطابها خصوصا بعد الهزيمة.

وللأمانة فقد كانت هذه التجربة، وهذا الخطاب موجودين فى مسيرة إمام عيسى قبل الهزيمة،
وذلك من منطلق الإرادة المضادة لاحتراق خطاب النظام الحاكم الذى بدأت تناقضاته الداخلية تقيه من
حقيقه. أما الأمر الثانى والمهم فى ترسيخ أكنوية إمام/ نجم، فهو انهزام وخيبة أمل المثقفين بشكل
عام، والمثقفين اليساريين تحديدا، وبعثهم عن وسائل للتماسك وراحة الضمير. من هنا ظهر وصف أو
مسمى إمام/ نجم بحسن نية ونتيجة لانكسار وتردى حقيقيين لدى المثقفين، متناشين أن إمام عيسى
قد تعامل مع العديد من الشعراء المصريين والعرب مثل فؤاد قاعود وفدوى طوقان وزكى عمر وسميح
القاسم وزين العابدين فؤاد وتوفيق زياد ونجيب شهاب الدين وأحمد نجم وفؤاد حداد وعفاف العقاد
وعبد الرحمن الأبنودى ومسيد حجاب، وشبان تونسنيين، وتعامل مع التراث العربى، والشعبي، والعربى
فى الأندلس.

إن تجربة إمام/ نجم واحدة ضمن تجارب عديدة، لكن الاندفاع الشرس للمثقفين اليساريين من
جرا انهيار الحلم الكبير، ويهدد إيذا الذات لم يعطهم الفرصة لالتقاط الأنفاس ومراجعة
المصطلحات، كانوا فى أمس الحاجة إلى بديل سريع لاستعادة التوازن على الأقل، وبالتالى شكلوا
عيثا ثقيلا وخطيرا على التجربة الفنية للشيخ إمام عيسى. وهذا بالطبع أحد الأسباب المهمة التى
أسهمت فى عزل التجربة عن التجربة الفنية فى عمومها آنذاك وبعد ذلك أيضا. هذا بالطبع إلى جانب
حصار السلطة السياسية وإغلاق أجهزة إعلامها أمام التجربة، بل ومصادرة حتى الأشرطة البسيطة
التي كانت تسجل فى محاولات فردية للحفاظ على تراث إمام عيسى. لقد كانت السلطة سواء فى
الستينيات أو السبعينيات، وحتى فى الثمانينيات على استعداد لتبني التجربة وفتح كل الأبواب

أمامها، لكن بشروطها هي الأمر الذي كان يمكنه أن يفرغ التجربة من أهم العناصر التي تشكل جهرها الأصلي. وفي هذا الإطار لا يمكننا تجاهل أو إغماض العيون عن تسلط الحركة اليسارية المصرية على التجربة ومحاولة الاستيلاء عليها أو الانتساب إليها.

ومع ذلك فهذا لم يكن خطأ قاتلاً يحكم ظروف كثيرة، لكن كارثة الصراع الداخلي للحركة اليسارية والوطنية بشكل عام هو الذي لعب الدور الأساسي في ذلك الحصار الذي يشبه الخنق، مما زاد من بعد التجربة عن وسائل الإعلام حيث تم استخدامها بشكل ضيق ومحدود في نشاطات متفرقة لكل فصيل على حدة، الأمر الذي دفع إمام عيسى نفسه إلى رفض التعامل مع أجهزة الإعلام. هذا إلى جانب أن التجربة قد تم تصنيفها في المرحلة الناصرية، وبالتالي دخلت إلى المرحلة السادتية جاهزة للرقص ومصبوغة بعلو الصوت والسب والضجيج والسفاهة (هذا طبعاً من وجهة نظر مثقفي السلطة الجديدة، والانتلجنسيا الصاعدة، ناهيك عن الخطأ الفادح لثقفي الستينيات في إطلاقهم الأوصاف والمصطلحات التي ذكرناها آنفاً).

واستمرت السلطة في السبعينيات في ترصد التجربة وإجهاضها أولاً بأول، الأمر الذي أدى إلى التعامل مع فن إمام عيسى بدرجة لا تقل في خطورتها وتحريمها عن التعامل مع المستوعات، في الوقت نفسه الذي ظهرت فيه وانتشرت أغاني وأشعار وألحان ما أنزل الله بها من سلطان، والأدهى والأمر أن أجهزة الإعلام قد روجت لها بمساعدة الانتلجنسيا المأجورة في ظل الانحطاط العام والكلبي الذي تزامن مع حملة ضخمة لترويج المخدرات وبشكل لم يكن له مثيل في أية فترة من تاريخ مصر (وفي ظل حكومة وطنية!).

هنا يقفز سؤال آخر متعدد الأوجه والنوايا. وإذا كان يبدو أن هذا السؤال مرتبط بما يسمى ظاهرة إمام/ نجم، فهو مرتبط أيضاً بفكرة سيئة النية، ألا وهي ربط إمام بنجم وتكريس - بل وتأسيس - مفهوم أنها مجرد علاقة عابرة ومحدودة بحكم الظرف السياسي وظروف أخرى منها السكن طبعاً وإحالة كل ذلك إلى تشييت أن تجربة الشيخ إمام عيسى قد أجهضت وذهبت إلى حال سبيلها فقلما قيل إن مشروع سيد درويش قد انهار، على الرغم من أن الواقع يقول عكس ذلك بالنسبة للتجربتين ولتجارب أخرى ربما يتسع الوقت بعد ذلك لمعالجتها. إذن هل كان ظهور الشيخ إمام عيسى في هذه التجربة ضرورياً ومهما؟ وإذا لم يظهر إمام عيسى في تلك التجربة، فهل كان من الممكن أن يظهر أي إمام آخر - أقصد أي شخص آخر؟ بالطبع ترى أن السؤال الثاني هو إجابة عن السؤال الأول. نعم كان من الضروري واللازم أن يظهر إمام. وإن لم يظهر، فقد كان من الضروري أن يظهر أي شخص آخر.

من ثم يعود السؤال ليعبر على نحو مغاير: إذن لماذا ظهر إمام عيسى متحديداً؟ وهنا نجيب ببساطة: مثلاً ظهر سيد درويش. وإذا نحينا جانباً تلك الأوصاف العاطفية الجميلة مثل وصف «بطل» - لأنني أرى أنه وصف أكثر منه لقب - سنجد أن كلاً من سيد درويش وإمام عيسى قد ظهر في زمنه وفي ظروفه، بمعنى أن أيهما لم يأت ميكراً أو متأخراً. وبالتالي كان ظهور سيد درويش في ظل شروط محددة قد أملى عليه مهاماً محددة في إطار اختياراته، ومن ثم تجاوزت لديه الأغاني الوطنية

والشعارية، والطبائيق الخفيفة الساخرة، وأحيانا الجنسية، وتحملت قدرته على مزج الألحان النابعة من التراث بالألحان الساخرة والمبكية، ومع ذلك فقد أدلى بطلوه ونفذ نقلته النزعية العظيمة في الموسيقى العربية و تمكن من حل المعادلة الصعبة التي تجمع بين الهم الاجتماعي / الوطنى، وبين الهم الفنى / الحضارى، وذلك بلجونه فى نهاية الأمر إلى الدراما الموسيقية، مع الأخذ فى الاعتبار أن سيد درويش عندما كان يتحرك بين مصر والشام، وبين الإسكندرية والقاهرة، إنما كان يتحرك فى أرض واحدة وبلد واحد تحت الوصاية العثمانية والاحتلال الأجنبى سواء كان إنجليزيا أو فرنسيا. هذا إلى جانب أن قضية التخلص من الاستعمار وطرد المحتلين كانت تمثل الهم الأول والأساسى آنذاك، وكذلك الرعى العام العالى جدا بين كافة طبقات الشعب فى ظل الثورة القائمة، كل ذلك أدى بشكل أو بآخر إلى ولادة مشروع وطنى حقيقى، وإن لم يكن رسميا فى دعم إبداعات سيد درويش والترويج لها كنتاج وطنى ضخم وسلاح مهم وقعال.

أما إمام عيسى فقد جاء فى ظل ظروف أكثر تعقيدا أملت عليه مهامها متضاربة ومتناقضة، فهو محاصر من فصائل المثقفين، ومحاصر من النظام، ومستثنى من أجهزة الإعلام، ومجابهة بحملة شعواء من إنتاج فنى غث ودرى. تزامن مع انحطاط فى الرعى العام، وبالرغم من كل ذلك لم تقتصر أعماله على الزعيق والشتائم وكشف الفضائح وتعمية النظام السياسى بشكل مباشر، بل تجاوز كل ذلك مع إمكانياته العالية على التعامل مع التراث الشعبى والموشحات الأندلسية والتراث العربى فى محاولة جادة للإقلاط من عملية الاستقطاب سواء من ناحية الأنظمة السياسية المتعاقبة، أو من فصائل الأحزاب السياسية المتنافرة التى حاولت استخدامه كيقوق فى مواجهة بعضها البعض وفى مواجهة الأنظمة أيضا.

وفى ظل هذه الظروف الصعبة تمكن من القيام بعمل بعض الأعمال للمسئمة والمسرح، وأعتقد أن ما يسلب حاليا من تراثه خير دليل على توجهه إلى الدراما الموسيقية (لترجع إلى مسلسل «المال والبنون» رلى فيلم «الغريب»، وكذلك إلى فيلم «الطريق إلى إيلات»، ناهيك عن الأعمال التى ورد فيها اسمه كمؤلف موسيقى).

إن إمام عيسى لم يتوقف عند الفضع الاجتماعى والسياسى فى إطاره المحلى، وإنما قام بوضع معادلته المهمة بين الهم الاجتماعى / الوطنى، وبين الهم الفنى / الحضارى فى إطار رؤية عامة وشاملة، أى رؤية ليست محلية، وإنما رؤية عالمية تنظر بشمول وعمومية انطلاقا من خصوصية موسيقية وتراثية. وإذا كان سيد مكاوى قد سخر بشماتة عندما سمع عن أغنية «جيفارا مات» بقوله: «هو جيفارا دا يبقى جوز خالته»، فمعنى ذلك أن إمام عيسى كان فعلا على الطريق الصحيح، ولا ندرى ماذا كان يمكن أن يقول، أو ماذا قال سيد مكاوى حينما سمع عن «هوشى منه» و«باتريس لومومبا» و«شعبان البقال» و«باستظرك» و«دعاء الكروان» و«مصر يا أمة بابهيده»؟

أما الكارثة التى نخشى أن تتكرر مع تراث الشيخ إمام عيسى بعد أن حدثت جزئيا مع تراث خالد الذكر سيد درويش، فهى عملية الجمع والتحقيق والتحليل. فقد رحل سيد درويش عام ١٩٢٣

وتم التعطيم على تراثه، أو التعامل مع فى حدود ضيقة حتى مجىء ثورة يوليو ١٩٥٢. وعندما طرحت الثورة شعاراتها، كان جزءاً منها استلهاهم التراث. وفى ١٨ ديسمبر عام ١٩٦٦ (أى بعد ٤٣ عاماً من وفاة خالد الذكر) كتب الدكتور ثروت عكاشة إلى الدكتور على الراعى رئيس مؤسسة المسرح والموسيقى كتاباً رسمياً للدراسة مشروع تسجيل تراث الفنان خالد الذكر. فقط فى ١١ نوفمبر ١٩٦٧ تشكلت لجنة إحياء التراث. وفى ١٣ يناير ١٩٦٨ وبأمر من وزير الثقافة، تألفت لجنة للدراسة وحصر تراث سيد درويش برئاسة محمود أمين العالم رئيس مؤسسة المسرح والموسيقى آنذاك. بعد ٤٥ عاماً بدأوا فى حصر تراث سيد درويش!! وبأمر حكومى، فسادا حصروا ٢٦ أوبريتا لحنها أو اشترك فى تلحينها، ٣٠٠ لحن أو أكثر تضمنتها هذه الأوبريتات، ٣٨ موشحا، ٦٦ طقطوقة (طبعا هناك أوبريتات لاتزال قيد الجمع والتحقيق، وهناك ما يقرب من خمسة أضعاف هذا العدد من الطقاطيق مفقود أو غير محقق). فهل سيكون إمام عيسى أسعد حالا من سيد درويش؟! وهل يتصور أحد أن تبادر وزارة الثقافة بجمع تراث إمام عيسى؟! واذا افترضنا جدلا أن وزارة الثقافة يمكنها أن تفعل ذلك فى مبادرة وطنية، فمتى يبدأ العمل الفعلى فى المشروع (فى ظل نظام الثورة، والتوجهات الوطنية نام المشروع الحكومى ٣ سنوات منذ بداية طرحه عام ١٩٦٦)؟! بعد ٤٥ عاماً؟! بعد مائة؟! أم أن مشروع تكوين جمعية «أصدقاء الشيخ إمام عيسى» سيكون حلا مؤقتا. هذا طبعا إذا تم إنشاؤها. لحن يقطعة مفاجئة بقرار حكومى؟!!

يبقى شىء واحد فقط: إذا كنا نحاول اليوم تأمل تراثنا الموسيقى - قبل فوات الأوان - ونحاول طرح بعض المبادرات لجمعه والاهتمام به بشكل علمى ومن منطلق وطنى صرف، فأعتقد أن المبادرة الأجراً هى الالتفات بجدية إلى الطاقات الخلاقة التى ما تزال تعيش بيننا، وأذكر - على سبيل المثال لا الحصر - بعض الفنانين مثل عدلى فخرى وجمال عطية وفاروق الشرنوبى، وعشرات من الشباب الصاعد مثل مصطفى رزق وأمثاله فى أقاليم مصر. ولنتأمل فى النهاية مشروع «الدراما الموسيقية» لعله يكون مخرجاً من مستنقع (كمننا) و(الطشت قلى) و«دلبنى يا زغلول».

السياب: الموت قبل الألوان

مجيد القبيسي

ولد السياب عام ١٩٢٦ في قرية جيكور الواقعة في البصرة جنوب العراق، اسم قريته مأخوذ عن الفارسية «جوي كور» أي الجدول الأعشى. وجيکور تقع بين غابات التخليل الفنية بالجدول. ومن أهم هذه الجداول التي علقت بذهن الشاعر هو "بويب" الذي رددّه السياب في شعره كثيرا.

عاش السياب طفولة رائعة في جيكور. إن حياة الفلاحين والمفقرات كانت تزرقه وتستحوذ على أفكاره. ففي جيكور بدأ خزينة الشعري، ومنها تدفق هذا الشعر في مجرى جديد لم يجرّ به أحد من قبل سوى السياب الذي خلق بلا ترده في الفخ جديد لنظام شعري لم يكن مألوفاً في العراق أو في العالم العربي. لقد كان السياب طائرًا يتحسس كل حركة ويسجل كل حدث شهده وكل أسطورة سمعها في محيطه أو قرأها عندما اتسعت دائرة معارفه. فهو بحق كما يقال: «طائر العقل، طائر الشعر، طائر الحديد».

لقد كان يذهب للمدرسة في طفولته ماشيا على الأقدام وقد ساعده هذا السفر اليومي على اكتشاف أشياء جديدة التصقت بذاكرته. ظلّ يخلق ويخلق ثمانية وثلاثين عاما حتى قص الموت جناحيه. فنام ولم يفق.

مجيد القبيسي كاتب من العراق، مقيم في برلين.

« وظل يشع وراء الكفن ليس جسداً ولا عقلاً ولكن ضميراً » وقد ظل ضمير هذا الشاعر معنا غير أن هذا لا يسقط عنا الحق في التعرف على أمور كثيرة تحكمت في نشوء وتطور حياة وشعر السياب، وهو أمر يتعلق بعياة إنسان مرهف العواطف متعلق إلى حد لا يوصف بوطنه الصغير، بوطنه الكبير بالإتسانية أجمع. كل ذلك انعكس على تجربة السياب الشعرية فكرة وأسلوباً ولا سيما وأن الشاعر واجه عدة صدمات طبع بصماتها على سيرته الحياتية والأدبية.

الصدمة الأولى وفاة والدته أحزنه ذلك المصاب كثيراً.

الصدمة الثانية محاولة إكراهه على الزواج من إحدى قريباته مما سبب له أزمة نفسية. الصدمة الثالثة وهي الأشد وطأة على ما اعتقد هي الرحيل إلى المدينة وعواقب ذلك عليه.

لقد أدى ذلك إلى فقدان التوازن « حيث تكسر مسرح الماء في مسرح الحديد ».

المنن الكبير لاصلح للفقراء أنها تزيد من فقرهم وتعيق من أزمته. فهي تضع الفقراء على حافة الحياة وترمي بهم في متاهاتها. والسياب ليس كقروي آخر يقض الطرف عما أحاط به. فقد أحس بما ينقصه من الناحية الجمالية. ورغم هذا الإحساس لم يتوقف ذلك القروي النحيف عن مواصلة بلوغ طموحه الأكاديمي، بل راح يشق طريقه بشجاعة وصبر واندفاع وقد ساعده بذلك الخط السياسي الذي انتمى إليه حيث كان عضواً في الحزب الشيوعي العراقي ورغم الشجاعة التي اتسم بها السياب في سيرته الشعرية والفكرية فإنه لم يخف لوعته وهو إنسان مرهف الحس شديد التأثر. كان يتألم ويعانى كثيراً عندما يرى « رجالاً مهتمين يتأبطون خصور النساء ». ربما كان هذا الشعور هو بداية أزمته النفسية التي تضاعفت بعد انقطاعه السياسي. لقد هجر السياب الحزب الشيوعي، العراقي وهذه الهجة عمقت جراحة روحاً هي واحدة في العوامل التي عمقت أزمته النفسية، بعد خيبة أمله الصاطقية. فتناهشته الأمراض وترى به الموت منذ فترة طويلة. إن إصابته بالسل والاضطراب العصبي في العمود الفقري هي الصدمة الأخيرة في حياته، هنا فقد السياب طاقته وضاع رجاءه. خلق بلا أمل من سرير إلى سرير ومن عاصمة إلى عاصمة بين مدن لم يرها من قبل وليس هناك ما يظليه سوى الشقاء... كل هذه الصدمات تركت بصماتها على تجربة السياب الشعرية.

لقد كان النتاج الشعري للسياب (٢١٠) قصيدة موزعة على ١١ ديواناً: زاهير وأساطير، المعبد الغريق، منزل الاقنات، أنشودة المطر، شنشيل ابنة الجلبى، إقبال، البواكير، فجر السلام، قيثارة الريح، أعاصير والهدايا. ويمكن القول إن هذا النتاج الشعري يمكن توزيعه على مراحل مختلفة:

١- المرحلة الرومانطيقية: وقد تميزت هذه المرحلة كثيراً في البدايات الشعرية بـ « هموم عاطفية سمتها التقلب بين الأمل واليأس والقرب والبعد والحلم والواقع فضلاً عن التنازع الحاد المخلول بين الحبسية الدائبة القاتية، المقبلة المستتعة وما إلى ذلك من إخفاق الحب الفاشل الحامل هزيمته بنفسه » (١) والواقع أن السياب في هذه المرحلة كان في طريقة النضوج الفكر والشعري الذي تفجر فيما بعد... وفي شعر هذه المرحلة:

أطلى على طرفي النامع	خيالا في الكوكب الصاطع
وظلا في الأغصان الحالمات	على ضفة الجنول الوادع

وطوفى أناشيد في خاطري يتأغين من حبي الضائع
يفجرن في قلبي المستفيض ويقطرن في قلبي السامع (٢)

٢- المرحلة الاشتراكية الواقعية. لقد تركت المرحلة الرومانسية أثراً كبيراً على تجربة بدر شاكر السياب فقد تجاوزها ببطء ولكن بثبات مستفيداً من كل الشعراء العالميين الذين قرأ لهم. وقد ساعده انتماؤه الطبقي وتطوره الفكري على تجاوز جزء كبير من ذاتيته. فقد انفتحت أمامه رؤيا جديدة فرضها الواقع المؤلم الذي كان يمر به العراق والعالم العربي وكذلك معاناة ملايين البشر من الجوع والفقر والمرض.

«فوجد بدر نفسه يتوحد مع العمال والمناضلين والفلاحين وصفوف العامة في الشعب وكذلك اللاجئين وضحايا الحرب والأطفال مؤمناً أن هذه القوى مجتمعة هي التي تشكل عالم الغد وبالفعل عكست هذه الرؤيا الجديدة نفسها على فنه الشعري.. إذ أصبحت رسالته تقتضي أن يكون ثمة شعر جديد للعالم الجديد وكذلك عالم جديد يتقاطع مع رؤياه الشعرية الجديدة» (٣) ومن شعر هذه المرحلة:

نحن ابتداء الطريق
ونحن الذين اعتصرنا الحياة
في الصخر تدمي عليه الجباه
ويعتص رى الشفاء
في الموت يوحشات السجور
في البؤس خاويات البطون
لأجبالها الآتية
لنا الكوكب الطالع
وصبح الغد الساطع
وأصالة الزاهية
ومن هذه الرحلة أيضاً:
كان طفلاً بات يهذى قبل أن ينام
بأن أمه - التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال قالوا له: «بعد غد تعود»
لا بد أن تعود (٤)

ومن قصيدة «الموسم العمياء» يتناول بدر الحالة المأساوية في العراق وما لحق الناس من جوع وفقر ومن مرض واضطهاد مستخدماً الرمز بعناية فائقة. وقد استخدم السياب «الموسم» كرمز لواقع مأساوي عبر عنه بحزن ورفضه بشدة.
وبع العراق أكان عدلاً فيه أنك تدفعين
سهاد قملتك الضريبة

ثمننا للـ يدبك زيتا من منابعه الغزيرة
كى يشمر المصباح بالنور الذى لا تبصرين؟
عشرون عاماً قد مضى، وأنت غرشي تأكلين
بتيك فى سغب، وطمأى تشرين
حليب ثريك وهو ينزف فى خياشيم الجنين(٥)

وقد احتوت هذه المرحلة من شعره أيضاً قصيدته «غريب على الخليج» شعر بمرارة النفي وآلام الغربة
وشعر بالكوارث التى يمر بها الأهلى والوطن كما شعر بالحنين والرغبة المفرطة فى العودة إلى العراق.
«ويستفيض الشاعر فى هذه القصيدة بمواقفه الجياشة تجاه العراق ونوازعه إلى معاشر الأهل
والصحاب التى مازالت تتداعب خياله...
أمه وعمته التى كانت تسرد الأقاصيص أيام طفولته... وفى صورة بتشابهك فيها وجه المحببة
ووجه العراق «ينأجى الشاعر حبيبته»:

لوجئت فى البلد الغريب إلى ما كمل اللقاء
الملتقى بك والعراق على يدي.. هو اللقاء
أن حبه الكبير للعراق دفعه إلى المقارنة بين العراق غيره. كل شيء فى بلاده «أجمل».

الشمس أجمل فى بلادى من سواها، والظلام
- حتى الكلام - هناك أجمل، فهو يحتضن العراق
وأحسرتاه متى أنام
فأحس أن على الوسادة
فى ليلك الصيفى طلاً فيه عطرك يا عراق؟(٦)

٣- المرحلة التمزوية وقد سميت هذه المرحلة بـ «التمزوية» نسبة إلى تموز (اله الحصب والحياة فى
الأسورة البابلية) وقد وجد الرمز التمزوى مكاناً له لدى شعراء عراقيين وعرب منهم: جبراً إبراهيم
جبراً، أدونيس، خليل حاوى، محمد الماغوط، يوسف الخال، عيد الوهاب البياتى أنس الحاج... إلخ
وإذا كان الجواهرى الكبير قد توغل فى أعماق اللغة العربية وشعرها جاهلية إسلاماً واستقى من
الحكمة والرمز فإن السياب صاحب الرؤيا الجديدة وجد له منبعاً آخر. فقد راح ينهل من الأساطير
المختلفة رموزاً شعرية يستند عليها فى محاكاة الواقع. وقد وجدت هذه الرموز طريقها فى قصائده
اللاحقة.

لقد استهوته أسطورة (أدونيس أو تموز). وأكثر عما لفت نظره، هى مسألة «الموت» القربانى «أ و
«الافتدائي» الذى يعقبه انبعاث الحياة.
«حيث أن أدونيس أو تموز يقتاله المحتزير البرى كما هو معروف فيقتله فتموت الطبيعية ويتردى

أدوينيس في العالم السفلى وتبحث عنه عشتار (عشتار) فلا تجده وإذا تدمى قدمها في عتاء البحث تنبت مكان نقاط الدم شقائق النعمان أو ما يعرف بـ "جراح الحسيب" وتبتعد على ضفاف نهر إبراهيم فتصطبغ مياحه باللون الأحمر نتيجة الدم النازف من قدمي عشتروت.. وإذا لاجئته في مدارات العالم العلوى (الأرض) فتتهبط إلى العالم السفلى وهناك تقبل عشتار حبیبها "قبلة الحياة" ويصعد العاشقان من جديد إلى الأرض ويكون ذلك بداية الربيع وهذا هو سبب الاحتفالات القديمة التي ما تزال تقام بحلول فصل الربيع.

ومن الجدير بالذكر أن «الرمز التموزي» كان قد استخدمه الشاعر ت. س. اليوت في قصيدته (الأرض الخراب) عام ١٩٢٢ بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى حيث خرجت أوروبا من هذه الحرب في وضع لا تمحى عليه من القوضى والانتقاسات السياسية فضلاً عن الخراب والجوع والأمراض وقد رأى اليوت أن هذه القارة والغرب معها بالعموم قد فقدت الروح وأن حضارتها وصلت أوجها ثم غدت هرمه. وأن سكان الأرض سيندثرون يوماً لامحالة فهي. فهل أرض تستحق اللعنة.

إن السياب لم ينكر هذه المسألة ألا أنه لم ينح منحى اليوت في رمزه التموزي بل أكد في محاضرة في روما عام ١٩٦١ بعنوان: «الالتزام في الشعر العربي الحديث». إن فضل اليوت الوحيد أنه نبهنا إلى رموزنا التي كنا عنها غافلين.

ومهما تنازع الشعراء التموزيون عن بعدهم أو اقترابهم من الرمز التموزي لاليوت فإن هذا الرمز كما يقول حيدر بيضون في كتاب: بدر شاكر السياب- رائد الشعر العربي الحديث- «لم يأت من فراغ فهؤلاء الشعراء بالفعل قرأوا (الأرض الخراب) لاليوت وقرأوا أسطورة الاتيحات والتجدد وقرأوا كثيراً...» (٧)

والحقيقة أنهم استفادوا من تراث بعض الشعراء الغربيين في تجديدهم للأساليب وتظهيرهم إلى الواقع ولكنهم لم ينقطعوا عن تراثهم وحضارتهم بل أضافوا الكثير، ووضهوا أسلوباً ونهجاً خاصاً لمضامينهم الفنية.

إن الخراب الذي عم معالم الحياة وصراخ الفقراء يتطلب الأمل بإزالة الأحزان. وحلول الربيع يساور الجميع. كما جاء في قصيدة «تموز جيكون»

ناب الخنزير يشق يدي
ويغوص لظاء إلى كبدي
ودمي يتدفق ينساب
لم يقد شقائق أو قمحا.
لكن ملحا
"عشتار"... وتخفق أثواب
وترف حيالي أعشاب
من فعل يخفق كالبرق
كالبرق الخلب ينساب

لم يومض فى عرقى (٨)
ومن قصيدة مدينة السندباد نرى أن الشاعر يعلق آمالاً على الرمز التمزوى الذى يتطلبه الواقع
المزمر:

تود لو ننام من جديد

تود لو نغوت من جديد

فنومنا براعم انتباه

وموتنا يخفى الحياة (٩)

أما المرحلة الأخيرة من مراحل شعره فهى المرحلة الذاتية، وفى هذه المرحلة تغير معنى الموت لديه.
فالموت فى «المرحلة التمزوية» هو موت من أجل الحياة. أما الموت الذى يترى له فى هذه المرحلة هو
عبء وشيخ مريع رافقه منذ أن تناهشته الأمراض. وكلما ازدادت آلامه صرخ مستنجدا بالله «رخصة
الرحمة». ظل السياب يستجير ويستجير دون شفاء لقد ضاقت به الدنيا واستحوذ عليه اليأس فمن
قصيدته «أمام باب الله» (١٠) يتضرع السياب مستجيراً:

منطرحاً أمام بابك الكبير

أصرخ فى الظلام استجير

منطرحاً أمام بابك الكبير

أحس بانكسار الظنون فى الضمير

أثور؟ أغضب

وهل يشور فى حماك مذنب

تعمت فى صراعى الكبير

تعمت من تصنع الحياة

.. ..

أود لو أنام فى حماك

منطرحاً أصبح انهش الحجار

«أريد أن أموت يا إله»

الموت يتقرب، والعقل يهتز، والجسد يترنح. كان آخر مارآه جنين يتشاجران عند نافذة المستشفى.
كانت عضلاتهما المقتولة تتصارع وتتصارع وتقهقه من ضجور أطرافه ثم أخذت الحرارة بالتسرب فى
جسده ساحت على الشراشف والحدائد والأرضيات وبقي الجسد وحده بارداً عند ذاك سقط. غادر
الجنين النافذة كان ذلك فى ٢٤ كانون الأول عام ١٩٦٤ (١١)

رحل السياب مغلفاً تراثاً شعرياً خالداً. ترك أغاني رومانسية للحبيبة وللحياة وأنشيد ثورية
للجوع والأطفال وصرخات حزينة لتهدئة آلامه وتضرع واستجار طلباً للرحيل والاستراحة من الحياة.
إن موت السياب البطي: أفجع من يغرقه من العراقيين والعرب كما أنه أبقت فيهم حب الفضول فى
التعرف على الشاعر من جديد وعن كذب. كتب عنه الكثيرون واختلفوا ولكن ليس هناك من

يختلف على قدرته الفنية ورؤياه الجديدة. إن الاختلاف تكرر حول أفكاره ومواقفه، وحتى هذا التقسيم صدر عن أقلام مختلفة الانتماءات فهناك من يظن أن السياب «قطع آخر شعره» تربطه بالشيوعيين الذين انتمى إلى صفوفهم فترة في الزمن» (١٢) ويدعم هذا الظن بقصيدة تناولت وصف فتاة عربية.

كالقمح لونك يا ابنة العرب
كالفجر بين عرائش العنب
أو كالفرات على ملامحه
دعة الثرى وضراوة الذهب
لا تتركوني فالضحي نمسي
من فاتح ومجاهد ونبي
عربية أنا، أمتى دمه
خير الدماء كما يقول أبي (١٣)

والواقع أن القصيدة لا تنم عن تعصب قومي للسياب لأنه في هذه الفترة كان في قمة الالتزام بقضايا الإنسان عموماً.

وهناك من يقول: إن هذه القطيعة مع الشيوعيين والتحول إلى صفوف القوميين بلغت أوجها حينما هاجم الشاعر أصدقاء الأوس بقصيدته المشهورة «قصيدة إلى العراق» التي ألقاها وهو على السرير في مستشفى سان ماري- لندن بتاريخ ١٩٦٣/٢/٨ حيث جاء فيها:

عملاء "قاسم" يطلقون النار أه على الربيع
سيزوب ماجمعوه من مال حرام كالجليد
ليعود ماء منه تطفح كل ساقية يعيد
ألق الحياة إلى الفصون اليابسات فتستعيد
ما لص في الشتاء القاسم... فلا يضيع
يا للعراق!

يا للعراق الحاد الملح، غير زاخرة البحار
في كل منعطف، ودرج، أو طريق أو زقاق
غير الموانئ والدروب
فيه الوجوه الضاحكات تقول:

«قد هرب التتار
والله عاد إلى الجوامع بعد أن طلع النهار
هرج الطبيب إلى» وهو يقول: «ماذا في العراق؟
الجيش ثار ومات قاسم...» - أي يشري بالشفاء
ولكنك من فرجى أقوم، أسير، أعدو دون داء» (١٤)

إن المهتمين بشعر السياب والعارفين بقدرته الفنية يستطيعون أن يستشفوا من خلال قراءة أولية لهذه القصيدة بأنها تفتقر إلى الأصالة الفنية التي تميز بها هذا الشاعر الكبير كما أنها تبدو مفتعلة جداً وتتم عن ضيقية وعن تصفية حسابات قديمة، وشماتة غير مبررة. أن السياب الذي اتعبه المرض لم يسطع التحكم بانفعالاته بل فقد القدرة على التوازن فرمى بسهامه اصدقاءه فأصاب نفسه دون أن يدري- وباليته أدرك ما حل بالعراق بعد هذه القصيدة.

والواقع أن السياب سخر نفسه في معركة الأحزاب وهي معركة الأحزاب وهي معركة كما يقول الدكتور حميد الحاقاني:

استخدمت فيها أشياء كثيرة والسياب شارك بشكل مباشر في هذه المعركة من خلال كتاباته في جريدة الحرية التي نشرها بعنوان: «كنت شيوعياً» هذه الكتابات لم يسلم منها حتى أخوه. والاتكى من ذلك أن السياب لم يتقصر على هذا الجانب السياسي بل تعداه إلى الجانب الشعري فخرج بتقييمات خاطئة مبنية على النزاع السياسي الذي خاضه فهو يقول:

قرأت شعر ناظم حكمت، ونيرودا، وماوتس تونغ والشاعر الروسي ليرمونتوف فوجدته شعراً سيئاً لا يستحق القراءة وإذا صح ما قيل على بعض هؤلاء فإنه لا يصح على ناظم حكمت ونيرودا أن هذا الحكم كما يقول الشاعر حميد الحاقاني هو حكم سياسي وليس موضوعي.

- هناك من يقول إن السياب اتجه في مرحلته الأخيرة نتيجة ضعفه وبأسه إلى منجاة الآلهة لوضع حل لحالته المزرية التي أصبحت مستعصية

منطرحاً أمام ياله الكبير

أصرخ في الظلام استجبر

«أريد أن أموت يا إله»

كان السياب العليل يبحث عن نموذج يهتدى من خلاله إلى باب الله. فوجد في أيوب رمزاً الدينى، وأمله بالشفاء وليس باستعادة أحد أن يدخل في أعماق السياب في تلك اللحظات الحرجة في حياته هي لحظات الإيمان أم مجرد مناجاة فقط؟ فمن قصيدة «سفر أيوب» يقول:

لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الأثم

لك الحمد أن الرزايا عطاء

وأن المصيبات بعض الكرم

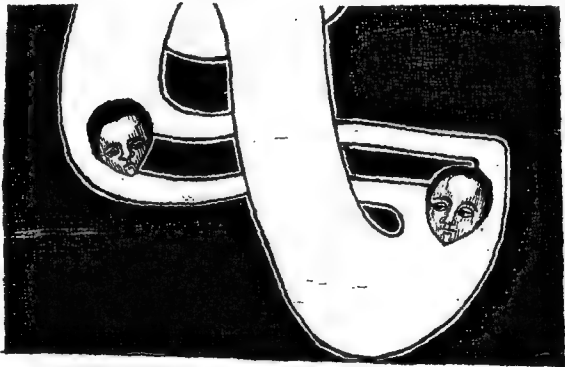
وأن صاح أيوب كان النداء

«لك الحمد يا إلهيا بالقدرا»

ويا كاتباً بعد ذلك الشفاء (١٥)

إن الحوار مع أيوب كما يبدو هو حوار مع السياب الذي استسلم للقدر وهو حوار مقم بالصبر والإيمان والأمل بالانتصار على الداء، هو معجزة بلقاء الأهل والأبناء:

- ١- جيدر توفيق بيضون: بدر شاكر السياب- رائد الشعر العربي الحديث ص ٦
- ٢- الديوان المجلد الأول ١٩٧١ ص ١٢
- ٣- جيدر توفيق بيضون مرجع سابق ص ٤٩
- ٤- أنشودة المطر ط ١ ص ٤٧٥-٤٧٦
- ٥- الديوان ص ٥٣٩
- ٦- الديوان ص ٣٢٠- ٣٢١
- ٧- جيدر توفيق بيضون سابق ص ٨٣
- ٨- الديوان - المجلد الأول ص ٤١٠
- ٩- " " " " ص ٤٦٤
- ١٠- " " " " ص ١٣٥-١٣٩
- ١١- الدكتور مالك المظلي: مقدمة من مقدمة قراءات شعرية بصوت السياب
- ١٢- جيدر توفيق بيضون.. سابق ص ٦٢
- ١٣- المجلد الأول- المقدمة ص ل ل
- ١٤- الديوان- المجلد الأول ص ٣٠٩
- ١٥- الديوان - منزل الأقتان ص ٢٤٨
- ١٦- الديوان - المجلد الأول ص ٢٩٦



القبطان سيد سعيد

عصام زكريا

أساليب النقد مفاتيح تؤدي إلى العمل الفنى وتكشف عن غوامضه، والتحليل النفسى للعمل الفنى واحد من هذه الأساليب قد لا يمكنه فتح كل الأعمال، لكنه قد يكون المفتاح الوحيد لبعضها أحيانا، حيث يمكنه وحده أن يفسر العمل الفنى بضوء كاشف، وأن يربط بين مفرداته المختلفة - والمتناقضة ظاهريا - فى يسر وسهولة.

وفيلم «القبطان» من تأليف وإخراج سيد سعيد ينتمى إلى هذا النوع لأن صاحبه يستسلم لخيالاته ونوازعه ودوافعه العميقة أكثر مما يستسلم لقوانين الصناعة وقواعد الفن والتزامات الواقع. وهو ربما يأخذ من السوق بعض قوانينه، مثل إبراز النجم والإكثار من الكوميديا، وربما يأخذ من الواقع بعض التزاماته السياسية مثل القتال ضد الاستعمار والصهيونية، والوقوف بجانب الفقراء، لكن يظل كل هذا مجرد أدوات تخدم غرضه الأساسى من إبداع فيلمه، وهو مكاشفة الذات وتعرية النفس فى قالب فنى محبوك.

وهذه «الحبكة» الممتلئة بالتناقض واللامنطقية والقائزات الجمامحة، هى بالضبط ما يكشف أسرار الفيلم لنا فيبدو سهلا واضحا على عكس ما أبدى البعض من عدم فهم له. وهذا التحليل لا يكمن فى «حدوث» الفيلم أو أفكاره الاجتماعية والسياسية، لكنه يكمن فى المحتوى البصرى لهذه الخيالات التى تتوالى على الشاشة دون ترابط - ظاهريا، وهذه الخيالات تشير إلى منطقة واحدة فى النفس،

وهي منطقة مركب أوديب وتداعياته اللاحة التي تنقلب إلى الإحساس بالذنب وما يتبعه من نفور من الجنس الآخر، وسيل لنفس الجنس، واستبدال كراهية الأب بكرهية زوج الأم، أو أى رمز آخر للسلطة، كما تتجلى في مركب هاملت.

ومن المهم هنا أن وضع أن التحليل النفسى لعمل فنى ما لا يعنى أنه مجرد تحليل نفسى لمبدعه ولا يعنى أن المبدع مريض نفسيا لكنه غالبا ما يدل على الحالة النفسية التى يمر بها المجتمع نفسه، فمسرحة أوديب لا تدل على الحالة النفسية لمؤلفها سوفوكليس بقدر ما هى تدل على المجتمع الإغريقى وعلى الإنسان بشكل عام، وكذلك مسرحية «هاملت» أو رواية «دون كيشوت» أو غيرها من الكلاسيكيات التى تلامس أشيا فى أعماق نفوسنا جميعا.

ومن ثم يمكن النظر إلى فيلم «القطبان» باعتباره دفتر أحوال لنفسية المجتمع المصرى الذى خرج منه سيد سعيد والتى بدأت تتشكل على نحو مختلف منذ بداية الصراع على الاستقلال - عن الاحتلال البريطانى من ناحية، وعلى تقاليد الأسرة الأبوية من ناحية أخرى - والنكسة التى أصابت هذا الصراع بسبب الاستعمار الجديد متمثلا فى إسرائيل وقوة الأسرة الأبوية والحكم الدكتاتورى من ناحية أخرى. لذلك من المنطقي أن تدور أحداث فيلم «القطبان» فى هذه الفترة البعيدة، وأن تكون أول مشاهدته سفينة اللاجئين الفلسطينيين المهاجرين من الأراض المحتلة إلى ميناء بورسعيد فى نهاية الأربعينيات.

ومن المنطقي أيضا أن الآباء هم الذين يعبرون عن نزعة الاستقلال والتمرد والقدرة الجنسية.

فى فيلم «القطبان» عدد كبير جدا من الشخصيات، وعدد قليل جدا من العلاقات. أبرز شخصية هى «القطبان» - أو «الحشرى» وفقا للعنوان الأسمى للفيلم. وهذا «الحشرى» صعلوك لا عمل له تجاوز سن الشباب، لكنه يتصرف كمراهق متمرد، وهو يحمل صفات مطلقة من النبل والشهامة وحب الآخرين، والذكاء الحارق والمهارات المعبية، والتمرد الدائم على رموز السلطة. وهناك «الحكمدار» رجل البوليس العجوز المتعاون مع الاستعمار، والذى يمثل السلطة والقهر ويسعى إلى السيطرة على القطبان، لكنه فى أية مواجهة يكشف عن ضعف وعجز بالغين.

وهناك ثلاثة شبان صفار هم: محمدى النبى ابن فدائى شهيد وأم قوية الشخصية تطالب بالثأر، والثانى هو سامى ابن رجل شعبى يعمل فى معسكر الإنجليز ويتعاون معهم ضد الشعب، وهو بخيل وحقير يضرب زوجته ويجبر ابنه على تعلم الإنجليزية وإهمال التاريخ.

أما الثالث فهو طالب جامعى ابن أسرة أرستقراطية يتمرد على أبيه وأسرتة وينضم إلى أبناء الحى الشعبى، حيث يناقش الشايبين الآخرين على حب شابة فقيرة قوية وجريئة ومتصلمكة اسمها «وجيدة».

وجيدة هى ابنة للاعب كرة قدم كان لامعا ومشهورا فتزوجته امرأة أرستقراطية أنجبت منه وجيدة، لكن عندما أصيب فى حادث واعتزل الكرة طلقت منه وتخلت عن ابنتها، وهو يعانى من عجز بدنى ونفسى ويهمن الحمر.

هناك أيضا العاهرة الشعبية التى تغوى الفتى الأرستقراطى وتعلمه أصول الحب، والتى تعيش مع

طفل في عمر ابنها، لكنه في الحقيقة زوجها، وبالتحديد أخو زوجها الذي توفى فقامت بتزوير شهادة ميلاد أخيه الطفل وتزوجته حتى تحمي نفسها أمام القانون.

وهناك بطلة الفيلم هيلينا الفتاة اليونانية الجميلة التي يقع القبطان في عشقها بمجرد أن يسمع عنها من خاله اليوناني صاحب البار، ويعدّها تبدأ في الظهور له ويبدأ في ملاحقتها ويربط بينهما الحب قبل أن تختفي فجأة كما لو كانت حلماً.

وهناك الطفل البكرى - سيد - الذي يعيش مع أمه الفقيرة وأخوته الصغار ويدون أب لهم، والذي يقف على أعصاب الرجولة ويحاول أن يصبح «أبا» بطريقة أو بأخرى حتى لو كانت تبني طفل فلسطيني لاجئ وإجبار أمه على قبوله في البيت وإقناع «واحد صعيدي» بأنه أبو الطفل.

وتجميع بين هذه الشخصيات صفات مشتركة على رأسها العزوبية. كما أننا لا نرى أية علاقات جنسية لهم باستثناء علاقة الطالب الأرستقراطي بالعاهرة. وقيماً عاداً ذلك نكتشف أن الحكمدار عاجز جنسياً عندما يحاول النوم مع وجيدة. بعد أن يتزوجها قسراً كدلالة على الاستعمار الذي يقتصب البلاد ودلالة أخرى على الأب المتسلط الذي يقتصب الأم التي يعلم بها الأبناء.

ورجال الفيلم الخمسة - القبطان والحكمدار والشبان الثلاثة - يتصارعون على وجيدة، ولكن أحداً منهم لا يفوز بها كامراً إلا الحكمدار.

القبطان يحب وجيدة ولكن «شيئاً ما» يمنعه عنها ويدفعه إلى حب هيلينا الحلم، وهو يتفزل فيها أمام الشبان الثلاثة ويصفها بصفات مثالية ويعلن أنه سيتزوجها، لكن في اللحظة الحاسمة عندما تهرب من الحكمدار ليلة زفافها وتهرب إلى القبطان وتطلب منه أن يتزوجها يخبرها بأنها «أساءت فهمه» وأنه «ليس من هذا النوع» الذي يتزوج، وأنه يعتبرها مثل البحر والطبيعة.

أما الشبان الثلاثة فيستغرقون في خوض صراع غريب فيما بينهم، هو في حقيقته صراع جنسي خالص: في بداية الفيلم يحاول سامي ابن عميل الإنجليز أن يغازل وجيدة فيتصدى له الشاب النوبي محمدي ويتحدى كل منهما الآخر، ويتفقا على التزاحم «بالختم» في موقع مهجور، وهكذا تستبعد وجيدة من المعركة ليتفرد الاثنان ببعضهما في لعبة ينتصر فيها من يستطيع أن «يفرس خنجره» في جسد الآخر، وعندما ينتجج النوبي في ذلك، ويتألم سامي، يحتضنه الأول في ود ويضمّد له جرحه وتتحول العلاقة بينهما إلى صداقة لا يعكر صفوها جبهما لوجيدة.

ويحدث موقف ماثل مع الشاب الأرستقراطي عندما يتتبع وجيدة في الشارع فيتصدى له سامي هذه المرة ويحاول أن يعتدى عليه «بالمطواة» لولا أن القبطان يظهر فجأة ويمنعه عن ذلك. ومرة أخرى ينضم الأرستقراطي إلى جماعة محبي وجيدة حيث يقضون وقتهم مع القبطان في الرقص والفناء. وعندما يظهر الصراع بينهم من جديد في موقع لاحق حول من يتزوج بوجيدة، يتدخل القبطان بينهم ويعلم لهم أن الرجل الحقيقي هو الذي يستطيع أن «يتحمل الألم» لأطول فترة ممكنة، أما هذا الألم فهو ألم «الشمعة» حيث يشعل القبطان أربعة شموع ويتنافس الشبان والقبطان على من يستطيع أن يتحمل نار الشمعة لأطول وقت ممكن. وفي هذا المشهد نرى القبطان يهزم للمرة الوحيدة خلال الفيلم، مما قد يشير إلى أنه هو نفسه الذي لم يكن راغباً في هذا الفوز. أما من يفوز منهم وهو سامي فترفضه وجيدة لأنه «ليس رجلاً»، وبالتحديد لأن أبيه عميل للإنجليز. (بالرغم من أنها في موقع

متأخر من الفيلم تعترف له بأنها لم تحب غيره، وأنها تعرف أنها لا يمكن أن تكون لرجل غيره والسبب أنه الوحيد الذى رآها عارية عندما تلصص عليها وهى تستحم فى البحر ذات يوم، وطبعا الماء والعري إشارة معروفة إلى حالة الجنين فى بطن أمه وإلى العلاقة بالأم وستأكد من ذلك فى مشاهد أخرى قادمة).

إن وجيدة الصغيرة تقوم بدور الأم تجاه سامى وتنهره وتشتمه كالطفل وتحقر من رجولته، وهو نفس ما فعلته كل نساء الفيلم بطريقة أو بأخرى.

فى بداية الفيلم يهرب الشاب النوبى محمدى عندما يرى مطاردة بين الإنجليز وأحد البدائيين ويفكر إلى حديقة فيلا حيث تراه فتاة صغيرة تعتقد أنه قذائى فتعجب به، وفى مشهد لاحق تحته أمه على أن يأخذ بشار أبيه من الإنجليز، ثم يكتمل الضغط عندما يلتقى بفتاة الحديقة مرة أخرى فتخبر أصدقائها أنه قذائى، ومن أجل إرضاء أمه وهذه الفتاة يدفع محمدى بنفسه إلى التهلكة، ويعنى آخر إلى تحدى رجولته فيذهب إلى معسكر الإنجليز ويقذف الجنود بالحجارة ويحاول أن «يشهر مسدسه» عليهم فيبتلى وأبلا من الرصاص «يفترق» جسده كله فيموت.

وهى نفس الميثة التى يلقاها سامى مدفوعا بمهايرة وجيدة له بنقص الرجولة وأيضاً للانتقام لصديقه، حيث ينتج فى دخول معسكر الإنجليز مع أبيه ويقتل القائد فيقبض عليه ويهرب حيث يختبئ عند وجيدة فى بيت الحكمدار، وهكذا تتحول وجيدة إلى زوجة الحكمدار التى تخفى «الابن» عن عيون أبيه الذى يبحث عنه، ولكن البوليس يعثر عليه ويقبض عليه مع وجيدة ويحكم على الاثنين بالموت، حيث يطلق عليهما وأبلا من الرصاص فيموتان، وبهذا نرى الاثنين يحلقان فى سعادة على شاطئ البحر - حيث يتحقق حلم أوديب بالعودة إلى رحم الأم!

أما القبطان فلا ينجو كذلك من «الألم» و«الاختراق» و«التعذيب» حيث يقبض عليه بعد موت القائد الإنجليزي ويوسع ضرباً ويغادر القسم ممثلاً بالجروح والدماء ويوشك على الموت، وموت فعلاً مرتين أمام عيوننا، قبل أن نراه مرة أخرى فى المشهد الأخير من الفيلم دون أن ندري هل هو «بنى آدم» من لحم ودم أم مجرد حلم. الوحيد الذى ينجو هو الشاب الأرستقراطى الذى يسخر الفيلم من رفته ووضعه كمثقف وتلميذ، لكنه يصبح الناجى الوحيد بين شخصيات الفيلم، كما كان الوحيد الذى أقام علاقة جنسية مباشرة وسوية طوال الفيلم، حتى ولو كانت مع عاهرة.

والصراع الأساسى الذى يقوم عليه الفيلم بين القبطان والحكمدار هو صراع أوديبى خالص. القبطان الذى يمثل الابن يتحدى سلطة الأب ممثلة فى الحكمدار دون سبب واقعى لهذا التنافس، فمن المشهد الأول لوصول الحكمدار إلى المدينة وسط الاحتفال والاستقبال الجماهيرى من أعيان المدينة، وسط هذا الاعتراف بسلطة الحاكم والأب يبرز القبطان باعتباره المتمرد الوحيد بينهم، الذى يجلس فى لامبالاة يضع ساقاً فوق ساق ويدخن «الباب» باستمتاع غير معترف بسلطة ورجولة هذا الحكمدار، وعلى الفور يدرك الحكمدار أن هذا الصعلوك يسخر من سلطته ورجولته فيبدأ فى محاولة قمعه وإخضاعه دون جدوى.

وفيما بعد يظهر سبب الصراع متأخراً، عندما يتحول إلى شىء واقعى فعلاً وليس مجرد لعب

أطفال، عندما تصبح وجيدة زوجة للحكمدار العاجز جنسيا بدلا من القبطان الفحل. (رغم أن هذه القفولة لا تتخذ مظهرًا جنسيا أبداً).

والقبطان يسخر من عجز الحكمدار وضعفه منذ أول لقاء بينهما، وهو يتحده مباشرة في ألعاب مثل «البلياردو» و«صيد السمك». ولا يجرؤ الفيلم على وضع نساؤه باستثناء العاهرة - في وضع المحللة شرعياً لممارسة الجنس، والوحيد الذى له حق المعاشرة مع وجيدة هو الحكمدار، لكنه لا يستطيع ذلك بسبب عجزه، أو لأن الابن الذى صنع الفيلم لا يريد أن يسمح له بذلك، بل ويستشعر سعادة غامرة في إهانة هذا الأب في رجولته، وفي المشهد الذى يجمع بين وجيدة والحكمدار في غرفة نوم واحدة تصب عليه وجيدة - والابن صانع الفيلم - كل طاقة السخرية اللاذعة من عجزه، والتي تستثير بالطبع ضحكاته «الأبنا» وشماطتهم، لكن «الأبنا» أيضا ليس باستطاعتهم أن يحلوا محل الأب في الفراش، والنتيجة أنهم لا يستطيعون ممارسة الجنس بشكل شرعى في فراش الزوجية ولا ينجحون في ذلك إلا مع العاهرات (عالم نجيب محفوظ هذه المشكلة النفسية في رواية «السراب»)، وهو ما يحدث مع «أبنا» الفيلم جميعاً.

وأحد جوانب هذا المركب الأوديبى - كلمة العقدة غير صحيحة وغير ملائمة - هو الميل إلى استعراض الذكورة عوضاً عن ممارستها، والقبطان مثل على ذلك فهو بلا عمل أو شاغل يشغله طوال الفيلم سوى استعراض رجولته أمام الرجال والنساء. لكن مع الحرص الشديد على ألا تصل هذه الذكورة إلى الممارسة الجنسية أبداً، فهذه جريمة لا تقل بشاعة عن جريمة أوديب.

إن القبطان يقع في عشق طيف هيلينا والمرأة الأولى التى تظهر له فيها تكون على الشاطئ بجوار البحر، حيث يتعرف عليها بهراة وظقت انتباهها بشقاوته، وهو ما يعبر عن الفترة الأولى في حياة الطفل منذ أن يكون جنيناً وحتى يتعلم الكلام، وبعد هذه الفترة تحدىته تبدأ الأم في الانشغال عنه باعتباره قد كبر. وبالفعل تتركه هيلينا وتغضى.

ومن الآن فصاعداً لا يستطيع القبطان أن يلتقى بهيلينا إلا ويظل عليه شيخ الحكمدار ليذكر عليه صفوه. في المرة الأولى يلمس القبطان هيلينا في الشارع فيجتمعها حيث تدخل أحد الفنادق وتجلس في الكافيتريا، ويجرد أن يهم بالحديث إليها يسمع صوت الحكمدار خلفه على مائدة البلياردو وهو يتفاخر بفوزه على أحد اللاعبين ويتحدى أى شخص آخر.

ولاحظ هنا اختيار البلياردو، هذه اللعبة التى تحتوى على «العصا الطويلة» و«الكرات» و«الثقوب»، والقبطان الذى عثر على هيلينا سرعان ما يتخلى عنها ليتحدى الحكمدار في لعبة البلياردو ويحرص على أن تشاهد هيلينا المباراة ويبدأ في استعراض مهارته في إحراز الأهداف في فتحات الحكمدار بينما ينظر من حين لآخر ليتأكد من تأثير هذه المهارة على وجه هيلينا التى تجلس مثل أم تتابع لعب الأبناء.

ومرة أخرى يشاهد القبطان هيلينا في الشارع بالمصادفة فيسير خلفها، لكن فجأة يشغله صراعه مع الحكمدار عنها.

فيل هذا المشهد كنا قد عرفنا أن القبطان يدعو أصحابه كل ليلة للتعلق حول «جهاز» الراديو الخاص به، حيث يترجم لهم ما تبثه الإذاعات الأجنبية من أخبار التمرد والثورات، وهو ما يثير حقد

الحكماء الذين يأتي في أحد الأيام ليحطم هذا الجهاز. (كما يحدث في تجربة الحتان أو التهديد بالإخلاء الذي يقوم به الآباء ضد الأطفال الذين يظهرون تمرداً جنسياً مبكراً)، وعندما يرى القبطان هيلينا في الشارع يتذكر جهازه المحطم، ويلمع عربة روبايبكيا تعرض جهاز جراسافون (يشكله المميز الذي يحتوي على اسطوانة مستطيلة بارزة) فيقرر أن يشتريه ليواصل به تحدي الحكماء.

وعندما تتطور العلاقة بين القبطان وهيلينا يزداد ظهور شيخ الحكماء، وعندما يحدث للمرة الوحيدة أن يختل القبطان بهيلينا في مكان مغلق يمكن أن يمارس فيه الجنس على عكس البحر الذي يرمز للمرأة الأولى، نفاقاً بأن القبطان هذا الفحل لا يبدى أية إشارة لانجذاب جنسي نحو هيلينا، بل على العكس يتحول إلى طفل ضعيف يضع رأسه على حجر هيلينا ويبدأ في البوح بأحزانه وهمومه. وهذه المفارقة تعجدها مقلوبة في مشهد آخر من أغرب مشاهد الفيلم - إذا أخذته في سياقه التقليدي بعيداً عن هذا التحليل - وهو المشهد الذي يصور العاهرة نائمة في فراشها ليلاً بجوار زوجها الطفل الذي ورثته عن زوجها الميت. وكأننا أمام أم تنام بجوار طفلها، لكن هذا الطفل يستيقظ فجأة قلقاً ويحاول أن ينام فوقها، تستيقظ العاهرة مزعومة وتسكته لكنه يقفز عليها مرة أخرى فتعلن لنفسها أنه وصل إلى سن البلوغ، وأنه لا مكان له في سريرها بعد اليوم!

ويعبر الطفل سيد عن نفس هذا المحتوى بطريقة أكثر التواءاً. ففي غياب أبيه وباعتباره أكبر أخوته يصبح رجل البيت وبدل الأب، وبما أنه لا يستطيع ممارسة هذا الدور بشكل مباشر يتجه إلى ممارسة بطريقة أخرى حيث يلتقط طفلاً ناتها من سفينة الفلسطينيين اللاجئين ويقرر أن يصبح أبا له وعندما يعود به إلى البيت تطرده الأم (لأنه يأتي برجال إلى البيت)، لكنه يقرر أن يترك البيت في سبيل «صديقه» و «ابنه» في الوقت نفسه، ويجد الاثنان ملاذاً لهما في فراش القبطان.

ورغم أننا لاحظنا القلب الذي حدث لمشهد القبطان مع هيلينا حيث تتحول هي إلى أم وهو إلى طفل، فإننا نجد قلباً آخر لمشهد غريب آخر - في سياق الفيلم العادي - فالقبطان يتسلل مع أصدقائه إلى حفلة للأسرة الأرستقراطية ووسط اللهو والشرب وانحلال العقدة يستدعي الفيلم فجأة تجربته الأمومية القديمة، حيث يستمع إلى صوت تأوهات تأتي من الطابق العلوي، فيتتبع مصدر الصوت ليكتشف أنه صادر عن امرأة عجوز مريضة. إنها أم قوت، ولكن القبطان لا يقبل ذلك فيقلب الأدوية على الأرض ويسقيها من زجاجة ويسكى فتدب فيها الحياة ويحتضنها ويصحبها إلى الدور السفلي حيث يرقصان معاً أمام دهشة الحاضرين!

لاحظنا الطريقة التي يصور بها الآباء في الفيلم والتي يمثلها الحكماء وتكرر مع باقي الآباء. أبو وجيدة لاعب الكرة أصابه العجز وتخلت عنه الزوجة وأصبح سكيراً مشرباً للشقيقة قبل أن يموت ليلة زفاف ابنته على الحكماء.

أبو سامي عميل الإنجليز صورة للضعف والهوان لكنه بفضل رجولة ابنه الفدائي الذي يقتل قائد الإنجليز يستعيد «رجولته» - على حد تعبير الفيلم - أمام الناس ويتباهى ببطولة ابنه وشجاعته. وأول شيء يفعله الابن الأرستقراطي بعد أن ينام مع العاهرة هو العودة إلى المنزل سكراناً منتشياً حيث يصلم أبوه بتمرد ولا مثالياته المفاجئة بسلطة الأب.

ولكن الأبناء أيضا ليسوا أكثر حفا من الآباء، إنهم يستعيبون عن الحياة بالخيال وعن ممارسة الذكورة بالاستعراض وعن الرجولة «بالمنظرة» ويحولون الشوق كما يحولون الصراع إلى علاقات بين بعضهم البعض بعد أن استبعدوا المرأة المحرمة عليهم.

وهم جميعا يخضعون لحالات مأسوسية يتعذبون فيها بالحلم المستحيل ويتعرضون لـ «الاختراق» بالخنجر والمطواة والرصاص والضرب والجرح والموت، ولا يبقى في النهاية سوى الأرستقراطي الذي يمارس الجنس مع المومسات، كما لا يبقى سوى الحكمدار، هذه الحقيقة الوحيدة الراسخة الجاثمة فوق الصدور



تعدد ريان وحياده

حلمي سالم

أمجد ريان شاعر من شعراء التجربة التي يسميها البعض "حداثة السبعينيات" في مصر. أصدر ديوانه الأول عام ١٩٧٤ تحت عنوان "أغنيات حب للارض" بالاشتراك مع طلعت شاهين. ثم لفت إليه الأنظار ديوانه الأول المستقل "الخضراء"، بعد أن كان جذب الانتباه بقصائد متفرقة متفرقة تطفئ بطزاجة الحس الطفولي المدهش. انضم إلى الجماعة/ المجلة الشعرية "إضاءة ٧٧" عام ١٩٧٨. وهي المجلة التي أسسها عام ٧٧ الشعراء: حس طلب ورقعت سلام وجمال القصاص وكاتب هذه السطور.

توالت دواوين أمجد ريان غزيرة ثثري، حتى صار من أكثر الشعراء المصريين وربما العرب إنتاجاً للقصائد والدواوين، قومصه الناقد رجاء النقاش بأنه أشبه "بماسورة المياه المفتوحة"، من دواوينه نذكر: "أحرث وهج النخيل"، "حافة الشمس"، "أيها الطفل الجميل"، "وقع في الزغب الأبيض"، "لا حد للصباح"، "أمس كائننا، مرآة للأمة".

ويرى البعض أن إنتاجه الشعري - على غزارته الكمية - لم يحقق له موقفاً مرموقاً بين نظرائه الشعراء، بعد أن كانت بداياته تعد وعوداً مميزة وممتازة،

وهو ما سبب له مازقاً شعرياً وروحياً، حاول الخروج منه عن طريقين:
الأول هو تبني الكتابات الشعرية الجديدة (شعراء التسمينيات) ، والترويج
لهم عبر الزعم بأن التجربة السابقة عليهم (التي هو أحد شعرائها البارزين)
قد وصلت إلى طريق مسدود، وأن هؤلاء الشباب الجدد يقدمون تجربة مغايرة
تتناقض كلياً مع سابقتها: تجربة الحداثة.

ويبدو أن ريان صار يجد في ذلك التبني - حتى لو لم يعترف به الأبناء -
نوعاً من التعويض : بما يخلقه هذا التبني المتحمس من صورة الأب المتجدد
المتغير ، ومن صورة الشاعر المنسلخ عن جيله المستقر المتكلس!
والثاني هو الاتجاه شبه الكامل إلى النقد لتكريس قناعاته التجديدية هذه،
ولخلق بطانة نظرية تبرر القصور في حلية الشعر.

وقد تزايد هذا التوجه بوجه خاص بعد أن حصل عام ١٩٩٥ على درجة
الماجستير من كلية الآداب عن رسالته حول "الأبنية اللغوية في شعر أبى تمام".
من كتب النقدية نذكر : القيمة المهيمنة في أدب إدوار الخراط وقاسم حداد،
الكتابة عبر النومية في أدب بدر الديب ، غالى شكرى بين الحداثة وما بعد
الحداثة، الحراك الأدبي.

هكذا راح الاختلاف بينه وبين أبناء جيله من شعراء الحداثة ، يتسع ويعمق.
فلم يكن غريباً أن يلاحظ قراء العدد الأخير، الخامس عشر من مجلة "إضاءة ٧٧"
أن الجماعة قد رفعت من هيئته تصريحها اسم أمجد ريان، ضمن عملية الإحلال
والتجديد التي مارستها الجماعة - في مودتها الجديدة بعد فترة توقف
-بالحذف والإضافة. وهل يمكن أن يظل عضواً بالجماعة من يرى أن تجربتها قد
أفلست، وأن الزمن قد عبرها، لتصبح تقليدية ماضوية، بينما اللحظة الشعرية
الحقة قد صارت في مكان مختلف؟

وأمجد ريان مؤسسة وحده، صاحب ولع مدهش بتأسيس دور نشر مستقلة
في الهواء. وهو ولع يتم - في جانب منه - من رغبة حقيقية - تعوزها
الإمكانات العملية - في التأسيس والاستقلال والخدمة العامة.
كما أنه صاحب ولع بإنشاء المجلات الثقافية المستقلة - حتى أثناء عضويته
في جماعة إضاءة - ذات الورق القليل والعدد الأول والأخير. نذكر من مجلاته :
الكراسة الثقافية، إبداعات ومواقف ، القعل الشعري، الهامشيون.

من آخر إصدارات أمجد ريان النقدية كتابه الجديد "من التعدد إلى الحياد:
قراءة في نصوص شعرية جديدة"، الصادر مؤخراً عن الهيئة المصرية العامة
للكتاب، ضمن سلسلة "دراسات أدبية". وهو ما سوف نعلق على بعض آرائه في
السطور القادمة.

"من التعدد إلى الحياد" يحتوى - بعد المقدمة - على فصلين : يتناول الأول الشعراء : إبراهيم داود وعلى منصور وفتحى عبد الله ومهدى مصطفى. ويتناول الثانى الشعراء : أحمد يمانى وسمير مندى، وعماد أبو صالح وميلاد زكريا يوسف. ثم يختم بحوار مع الشاعرة هدى حسين، بعنوان : ليس الحياد للحياد.

"ترهج بلادنا الآن بحركة شعرية كبيرة متعددة الميول والاتجاهات، ويكفى أن نشير إلى هذا العدد المتزايد من الشعراء، وهذه المعارك الأدبية والجمالية حول القصيدة الجديدة".

هكذا يتحدث أمجد ريان - فى مقدمة كتابه - مميّزاً بين منطقتين أساسيتين للحساسية الشعرية الراهنة ، فى مصر والبلاد العربية: هناك، من ناحية ، شعراء ينتمون إلى تجربة المجاز اللغوى التى أدت دوراً طويلاً منذ بداية السبعينيات، وهناك ، من ناحية ثانية، شعراء ينتمون إلى تجربة مختلفة عرفت فى أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات. التجربة الأولى قدمت مشروعاً شعرياً فلسفتها تعدد المستويات التى تطرحها الرؤية الشعرية من حيث الدلالة الكلية للنص أولاً، ثم كافة المعطيات الداخلة فى بناء النص ثانياً. وقد انبثق هذا النموذج الشعرى فى مرحلة كانت تتطلبه لكى يمثل رداً على الواحدية والاستاتيكية التى ترسخت طوال فترة طويلة من الزمان. ولكن هذا النموذج ، وعلى الرغم من أهمية مبرراته فى لحظته التاريخية، لم يعد قادراً على الصمود فى واقع صار مختلفاً إلى حد التغيير الجذرى ، بعد سقوط المنظورات الفكرية والأيدولوجية الكبرى، وبعد أن ساد حياتنا منطق جديد، وتغيرات اقتصادية واجتماعية وثقافية، واستجدت ظروف تعطل أية فعاليات تقليدية.

التجربة الشعرية الثانية تعكس الوضع الجديد الذى تغيرت فى إطاره أفكار الناس وأخلاقهم وممارساتهم الفعلية، مما ينبغى أن نقرب إليه سامعين إلى التعرف الحقيقى، حيث لن تنفع أية مناهج سابقة فى تفسيره وتعليل مظاهره.

هذه الآراء أو الأفكار ليست أفكار أمجد ريان وحده، بل هى أفكار قطاع لا بأس به من الشباب الجديد، الذى استلهم الترجمات الغربية الخاصة بأزمة

الرأسمالية والثورة الصناعية استلهاماً يكاد يكون لاهوتياً أو تقديسياً، بسبب ما فى هذه الترجمات من بريق المخالفة وجاذبية المتمرد من جهة، وبسبب ما يعانيه هؤلاء الشباب فى مجتمعاتنا العربية من ضياع وتمزق من جهة ثانية. من هنا، لابد من وقفة متأنية مع هذه الأفكار، واحدة واحدة.

(١)

هل هناك منطقتان، فقط، للحساسية الشعرية الراهنة؟ أغلب ظنى أن مثل هذا الاعتقاد غير صحيح. فحياتنا الشعرية الراهنة تحفل بعدة حساسيات شعرية واضحة بارزة: فثمة الحساسية التقليدية العمودية القديمة، وثمة حساسية حركة الشعر الحر، وما يتفرع عنها من حساسيات جديدة: تجربة الحداثة، وتجربة قصيدة النثر.

والحق أن نفى الحساسية التقليدية عن ميدان الشعر العربى الراهن بجرة قلم هو عمل فاشى، لا يحق لأحد أن يقتصره إذا كان سليم النفس. صحيح أنها حساسية تقليدية، نرفضها نحن الحداثيون أو الجددون، ونرى أنها بقايا متلكئة من قيم مجتمع ما قبل التحديث. لكنها مع ذلك موجودة وحاضرة وفاعلة، بل إنها تعبر عن القطاع الأكبر من المجتمع المصرى والعربى. ولذا فإنه ليس من الدقيق أن نزع أن مجتمعاتنا العربية - ككل - قد انتقلت إلى طور العصر فى شتى الميادين الاجتماعية والسياسية والمعرفية والجمالية. كما أنه ليس من الصائب أن نقيس درجة المجتمع - وشعره - بأمنياتنا الذاتية، أو بالنظر إلى نخبة النخبة التى تتجادل فى المقاهى والمنتديات. إذ ينبغى أن نفرق بين ذائقة اللحظة التاريخية الشاملة بأسرها وبين ذائقة "وسط المدينة".

فلا تزال هناك شرائح عريضة، تقليدية وبدوية وقبائلية وزراعية، فى مجتمعاتنا العربية. وهى شرائح تفرز فنها وشعرها وقيمها الجمالية. ولعلها - من زاوية سوسيولوجية - ما تزال هى الشرائح الغالبة المهيمنة فى بنية المجتمع، حتى أن حركة الشعر الحر بأسرها ما تزال غريبة شاذة غير مهضومة بعد.

ومن ثم، فإن القول بملء الفم أن أفكار الناس وأخلاقهم قد تغيرت هو قول مطعون فى صحته المطلقة، إلا إذا كنا لا نعنى بمفهوم "التغير" أية قيمة إيجابية. فإذا نحينا عن معيارنا الطائفة الموسرة فى حياتنا الاجتماعية والطائفة العليا فى حياتنا الإبداعية، واجهتنا التركيبية التقليدية السلفية لمجتمعاتنا الراهنة (تتداخل فيها بعض اللمسات التحديثية المشوهة). بل إن قطاعات واسعة من الشباب، فى سن العشرينيات - أى فى عمر شعراء التسعينيات الذين يعتبرهم ريان علامة على تحول الذائقة الشعرية - قد ذهب إلى التطرف الدينى والإرهاب

إن الشاب الذي طعن نجيب محفوظ بالمطواة في رقبتة من غير أن يقرأ له حرفاً (لأن أميره قال له إن محفوظ كافر) هو في نفس عمر أحمد يمانى، وهندى حسين ومحمد متولى ، الذين خصص لهم ريان نظرية كتابه "من التعدد إلى الحياد". فلماذا نقيس لحظتنا الراهنة على الشاعر الشاب وحده مسقطين طاعن نجيب محفوظ من عملية القياس؟ مع العلم بأن طاعن نجيب محفوظ ليس قادماً من "التعدد"، فلو أنه قادم من التعدد لما فعل فعلته. كما أنه ليس ذاهباً إلى الحياد، فلو أنه ذاهب إلى الحياد لما فعل فعلته!

(٢)

يضع أمجد ريان التعدد في مواجهة الحياد، بحيث يرى أن التجربة القديمة السابقة - يقصد أحداث السبعينيات - انطلقت من التعدد في شتى مستوياتها الفنية واللغوية والموسيقية، بينما التجربة الجديدة التي تجاوزتها - ويقصد شعر التسعينيات - تخطتها بالحياد.

والواقع أن الحياد ليس نقيض التعدد، فنقيض التعدد هو الأحادية أو الوحدانية. فهل النقلة الإيجابية التي يروج لها ريان ويدشنها هي الانتقال من التعدد إلى الوحدانية؟ وإذا كان ذلك كذلك فما الفخر في أن ينتقل المرء - أو المجتمع - من التعدد إلى الوحدانية، أي من الاعتداد بالتنوع والاعتراف بالآخر والتسامح مع ما ليس سوى ذاتي، إلى الاعتقاد بامتلاك الصواب المطلق ونفي الآخر وتشريع الاستبداد؟

نحن في مسيس الحاجة إلى التعدد، الذي لم يتحقق بعد في حياتنا : السياسية أو الفكرية أو الشعرية. وعلني أن التيارات الشعرية الجديدة هي أحوج الأطراف إلى الإقرار بالتعدد والتنوع ، حتى يتسنى لها الوجود على الخريطة الشعرية بمان من قهر واحدة الأطراف التي تعتقد أنها تمتلك الشرعية والشرع.

(٣)

هل سقطت المنظورات الفكرية والأيديولوجية الكبرى؟ لقد ناقشت هذه الفكرة في مواضع سابقة، لكنني هنا أريد أن أضيف أن نظرية سقوط المنظورات الأيديولوجية هي نظرية ابتكرتها الأيديولوجية الاستعمارية الأمريكية الجديدة، تحت قناع مذهب هو "النظام العالمي الجديد" واحدى القطبية والهيمنة، يفرض أن تنفرد الفلسفة الأمريكية بقيادة الدنيا تحت شعار مزركش اسمه "توحيد العالم".

إن الأيديولوجية الصهيونية اليهودية لم تسقط ، بل إنها تزدهر ، وتسببت في مثول مفكر عالمي شهير مثل جارودي أمام المحكمة بسبب انتقاده للأيديولوجية العنصرية. والأيديولوجية الإسلامية السياسية المتطرفة لم تسقط ، بل إنها تزدهر ، وتسببت في مصرع الآلاف في الجزائر والمئات في مصر ، كما تسببت في حروب الطوائف في أفغانستان. والأيديولوجية الرأسمالية لم تسقط في أمريكا وأوروبا ، بل إنها تزدهر وتسيطر على العالم كله بما فيه بلادنا العربية.

الواضح أن المقصود بسقوط الأيديولوجيات هو - فقط - انهيار الاتحاد السوفيتي والدول الشرقية. والحق أن ذلك الانهيار لم يكن سقوطاً للفكر الاشتراكي بقدر ما كان سقوطاً لأنظمة حكم استبدادية تزيت بالاشتراكية حيناً من الدهر. أما الفكر الاشتراكي نفسه - كفكر إنساني واجتماعي - فما زال فاعلاً في ثلث سكان العالم (الصين) ، وما زال طرفاً اجتماعياً فاعلاً في كل الدول الأوروبية (حتى الشرقية ، الاشتراكية سابقاً) والعربية والأفريقية ، كثير فكري وسياسي أساسي وحي ، وإن لم يعد حاكماً كما كان.

هنا ينبغي أن نفرق بين انهيار المنظورات الأيديولوجية (وهي الفكرة التي يروجها فلاسفة النظام العالمي الجديد وتلاميذه وصبياناه) وبين نفور الناس ، في الآونة الأخيرة ، من الكلمات الضخمة الرنانة والجميل المتورمة المصكوكة سابقة التجهيز ، في السياسة وفي الفكر وفي الشعر على السواء. هذا النفور ملحوظ وصحيح ، لكنه مختلف عن سقوط الأيديولوجيات. والناس يمارسون هذا النفور ويعبرون عنه - حالياً - ضمن الأيديولوجيات نفسها أو ضمن أيديولوجيات مشابهة أو ضمن أيديولوجيات بديلة ، بخطاب مختلف عن الخطاب الكليشيهي السابق. وهو في الفن بعمامة ، والشعر بخاصة ، تطور طبيعي تتطلبه صيرورة الفن والحياة من حين لآخر.

(٤)

إن تعدد الدلالة في الشعر هو من صلب الشعر نفسه ، لأنه أحد مبررات نشوء هذا الشعر ، إذ هو الذي يعطى للشعر بعده الإنساني الأعظم ، وهو الذي يبرر إظهار الشاعر لشعره على الناس ، لخلق تجربة مشتركة. والواقع أنني لا أجد سبباً واحداً يدعو شاعراً من الشعراء الفخر بأنه لا يقصد من نصح إلا ما تعنيه ألفاظ النص في دلالتها المباشرة الأولية الواحدة الوحيدة.

قلو صبح هذا الادعاء لما كانت هناك ضرورة لإطلاع الآخرين عليه. إن دخول "الأخر" كطرف في العملية الإبداعية يفترض بالحثم الدلالة المتنوعة لا الواحدة، المفتوحة لا المغلقة.

والحق إن مثل هذا الزعم ينطوى في ثناياه على كذبة كبيرة. فليس صحيحاً أن الشاعر لا يقصد شيئاً من وراء تصويره لنفسه - مثلاً - بأنه ظل طوال الليل يعبث بين أصابع قدميه ويحارب ذبابة تحوم في الغرفة. وبدون تأويلنا لهذه الصورة تأويلاً يجعلها - مثلاً - تجسيداُ للسام أو الإحباط أو الفراغ الذي يعانيه شباب العصر الراهن، فليس هناك معنى للنص ولا ضرورة لعرضه على الآخر.

مثل هذا التأويل هو الذي يجعل النص خبرة بشرية عبر الدلالة المتعددة، التي تعنى أبعد من مجرد حرب شخص مع ذبابة.

وهكذا فإن الصورة السابقة - الحرب مع ذبابة طوال الليل - ليست محايدة على الإطلاق ، برغم ما فيها من وصفية ورصد. وليست بعيدة بحال عن القضايا الكبيرة والمنظورات الأيديولوجية ، كما يتوهم المتوهمون.

* * *

لا بد لي أن أوضح - هنا - أن اختلافي مع بعض الأسس النظرية التي يبنى عليها الكتاب أحكامه لا علاقة له بالشعراء الشباب، جيل التسميعينيات ، الذين يدافع عنهم أمجد ريان وكتابه، وذلك لأسباب عديدة:

منها أن معظم شعراء هذا الجيل الجديد نفسه يختلفون مع تقييمات أمجد ريان نفسها ، سواء فيما يتصل بشعرهم أوفيمًا يتصل بشعر الآخرين. وهم يعلنون أن آراء ريان لا تعبر إلا عنه هو شخصياً. لأن - في تقديرهم - ليس المتحدث الرسمي باسمهم. وهم - فوق ذلك - يستنكرون منه ما يقوم به من فرض أبوته عليهم عنوة ، بل إن بعض هؤلاء الشباب يرى في سعي ريان إلى فرض هذه الأبوة المرفوضة عليهم نوعاً من البحث عن دور يلعبه بعد أن لم يسمعه شعره ليكون أحد الأصوات المميزة في شعر الحداثة العربية والمصرية.

ومن هنا أن بعض شعراء التسميعينيات الذين يمكن أن يشاركوا ريان الدعاوي النظرية ينتجون شعراً يتناقض في جوهره مع دعاواه ودعاواهم تناقضاً بيناً. ذلك أن القراءة النقدية الواعية لشعرهم تكشف بجلاء أنه شعر يعالج القضايا الكبيرة، وينطلق من منظورات فكرية واضحة، ومتصل بواقعة الاجتماعى والسياسى والوطنى والأخلاقي، وقائم على المجاز، ومهتم باللفظ، وساع إلى الكليات ومتواصل بترائه الشعرى القريب والبعيد.

لكنه يفعل ذلك كله بعداخذ مختلفة، ويزوايا نظر غير معهودة ، وبعيون غير العيون السابقة.

والشعر الجديد فى كل ذلك لا يقترب عيباً ولا ينجز شرفاً، فهذا عمل الشعر فى كل عصر وحركة وتجربة، وإنما تتفاضل التجارب وتتفارق الحركات باختلاف المداخل والزوايا والعيون.

ومنها ، أخيراً، أن صلتى بهذا الجيل وشعره عميقة وحميمة : أرى نفسى فيهم وأراهم فى، وأوقن أنهم امتداد لى - ولبعض زملائى وبعض سابقى - وأننى جذر لهم . وكثيرون منهم يوقنون بنفس الامتداد والتجذر.

وقناعتى الثابتة هى أن شقاً رأسياً لا أفقياً يجمع بين بعضهم وبعض جيلى وبعض سابقيننا ، فى حركة جديدة جديدة، تؤسس ذائقة شعرية مفارقة، فى الشعر المصرى والعربى على السواء.

والأهم من ذلك أننى لا أنظر إليهم جميعاً باعتبارهم كتلة واحدة أو سلة تسمينية صماء ، إذ أعرف أن بينهم الكثير من الفث ، مثلما كان بين شعراء جيلى الكثير من الفث، ومثلما هو الحال فى كل جيل.

لكنى أعرف أن بينهم مجموعة قد لا تعد على أصابع اليد الواحدة، تنتج شعراً جميلاً، وتعد بشعراء كبار حقيقيين . وهؤلاء هم الذين يضمهم معى ومع بعض جيلى وبعض السابقين الشق الرأسى (لا العرضى القائم على العقد من السنوات) فى جديد الشعر.

أما الكثرة الكاثرة من أبناء التسعينيات - مثل الكثرة الكاثرة فى كل الأجيال السابقة - فتلك هى جيش الشعر الجرار، وهؤلاء هم الكومبارس الذين يظهرون المغنى الجميل.

تشهد حياتنا الشعرية والنقدية منذ فترة غير قليلة ، حالة عارمة من الاضطراب النقدى تجاه الشعر خاصة. وفى غياب الحركة النقدية الراسخة أو حتى الحركة النقدية الشابة يجد كل شخص جرأة محسوبة فى نفسه تمكنه من إطلاق الأحكام وإرسال التعميمات الحديدية التى يفصل بها بين الشعر وغير الشعر ، كأنه الماسك بعضا موسى.

وفى غيبة الحوار المسئول من ناحية ، وتوتر الحراك الشعرى الواسع بين التيارات الشعرية من جهة ثانية . وشيوع الترجمات الغربية الكثيرة المتحدثة عن موت المؤلف وموت التاريخ وموت الأيديولوجيا وغيرها من ميثاق ذات

جاذبية خاصة لأبناء العالم الثالث من ناحية ثالثة. وفي اتخاذ بعض رواد الشعر موقفاً محافظاً من الكتابة الجديدة بوصفها عندهم "شعراً ناقصاً" أو هداماً للشعر ، مع رفض يفتقر إلى الاستشكاف أو التعاطف ، من ناحية رابعة وأخيرة. في أحوال غرائبية كهذه ، يسهل الحكي ، ويسهل الإعدام ، ويتفاهم التشوش. وكتاب أمجد ريان "من التعدد إلى الحياء" أحد أبرز الأمثلة الراهنة.

* * *

يقول أمجد ريان:

"طرح شعراء السبعينيات مشروعيهم الجمالي ليقاطع مع الحداثة في أنقى تجلياتها. وكانت قصائدهم تدهش المتلقي وتصدم ثوابته الفكرية والجمالية. وكانت اللغة الشعرية متعددة الدلالة تذهل متلقيها بتركيبتها المعقدة المكثفة. أما اليوم فالمسألة مختلفة ، لأن التوجه الشعري في عنونه يتفاعل مع المتلقي بشكل مباشر. النص الشعري يتفاعل مع المتلقي بشكل مباشر. النص الشعري السابق كان يفترض أن يكون الشاعر نبياً يحمل البشارة ويبوح بها ، لذلك فهو ينزل من عليائه إلى متلقيه الأقل منه بالضرورة ، لكي يهديه السبيل . أما النص الشعري الآن فيدل على درجة كبيرة من التفاعل بين الكاتب ومتلقيه، فلم يعد النص الشعري يهبط من أعلى إلى أسفل.

النص الجديد يطرح أصغر التفاصيل المعيشية، وأبسط القضايا اليومية ، ويناقش الجوانب الحسية المحايدة. الشاعر في التجربة السابقة كان يكتب للخاصة ، أو للمثقفين ذوي المستوى الثقافي الراقى ، وإذا توجه للجمهور فهو يتوجه إليه من عل متلئلاً بنية أن (يرفع) مستوى هذا الجمهور. وكان هذا الاستعلاء يسبب الجفوة التي أبداها الجمهور، والتي اتسعت شيئاً فشيئاً حتى وصلت التجربة الشعرية إلى ما يمكن وصفه بالتأزم الذي يشهده هذا النص اليوم".

هكذا ، في سطور قليلة، تحتشد كمية هائلة من الأحكام المطلقة والتقاريرات الحاسمة التي تعوزها الأمانة والتدقيق والصواب. وسوف تستخلص من قلب هذه الغابة الكثيفة العافلة بالدمغ قضيتين كبيرتين يمكن أن نناقشهما بالروية والهدوء، محاولين تفكيك ما فيهما من اختلاط وليس.

* * *

أولي هذه القضايا الملتبسة هو مصطلح "الحداثة" نفسه، إذ من الواضح أن هناك مفهومين مختلفين للنظر إلى هذا المصطلح في حياتنا الأدبية: الأول هو

المفهوم الغربي، والثانى هو المفهوم العربى.
 المفهوم الأول، الغربى ، يربط بين الحداثة وبين الرأسمالية الغربية، بوصف
 الأولى إفرازاً من إفرازات الأخيرة. ومن ثم تكون "الحداثة" قد أفلست وبلغت
 طورها المأزوم، بدخول الرأسمالية وثورتها الصناعية طور إفلاسها وأزمتها ،
 بعد ثورة المعلومات وما بعد ثورتها الصناعية.
 ونتيجة لذلك ، نشأت أفكار ما بعد الحداثة (مطابقة لما بعد الصناعة) متهمة
 الحداثة بالتسبب فى التكلس الذى وصل إليه الفن، والتسبب فى الكوارث التى
 وصل إليها العالم الحديث.

المفهوم الثانى ، العربى، لا ينطلق من هذا التصور الكونى المعقد، لأنه لا
 ينطبق على مجتمعتنا ، بسبب تفاوت درجة التطور بين المجتمعات العربية
 والمجتمعات الغربية.
 ولذلك، فهذا المفهوم العربى يعنى بالحداثة الثورة على كل تقليد وجمود، فى
 الحياة والمجتمع والفكر والإبداع على السواء.
 الحداثة، فى هذا المفهوم ، هى سعى بنية المجتمع إلى تجديد ذاتها، بفعل
 العوامل الموضوعية والذاتية معاً، وسعى نخبة منتجيهِ - فى الاقتصاد
 والسياسة والمعرفة والجمال - إلى تقليب التربة القديمة وتنمية البذور الوليدة
 الجديدة فى شتى أوجه النشاط الإنسانى.
 ولهذا يرى هذا المفهوم أن لكل عصر حدائته ، وأن الحداثة بذلك قيمة نسبية
 تاريخية مشروطة ، لا قيمة مطلقة مقارنة غير مشروطة.

فى هذا التصور، العربى الداخلى العضوى غير المجتلب من الخارج، يقدو أبو
 تمام وأبو العلاء والنفرى وشوقى وإبراهيم ناجى وجبران وحسين عفيف
 حدائين ، كل بالنسبة إلى طبيعة لحظة الإبداع التى نشأ فيها إبداعه، وكل
 بحسب "التيمة" التى قدم فيها حدائته ، فى مواجهة ثبات محيطه ، أى بحسب
 "الهامش المتحرك" الذى هاجم به "المترن المقيم".

* * *

إلى هنا والكلام سليم، لا مشكلة ولا تخليط ولا لبس، فالمفهوم الأول - الغربى
 - واضح ومتسق مع نفسه ومع منبعه، والمفهوم الثانى - العربى - واضح
 ومتسق مع نفسه ومع منبعه.
 لكن المشكلة تنشأ - حاملة معها التخليط واللبس والتشوش - حينما يحاول
 أصحاب المفهوم الأول (الغربى) تلبيسه - بالقسر والإجحام وسوء الفهم ،
 للمفهوم الثانى (العربى) ولإبداع العربى ، وخاصة منه الشعر.

هنا يحدث التورط الذى يقع فيه أمجد ريان وغيره كثيرون ممن ينظرون

إلى حادثتنا العربية على ضوء مآزق الحداثة الغربية الناجم عن مآزق رأسماليتها الصناعية، التي يمكن أن تكون - بحق - قد بلغت ذروة اختناقها. وهي الذروة المختنقة التي أظن أن محاولتها تطعيم نفسها ببعض الإجراءات الاشتراكية من ناحية، وأن ابتكارها ثورة ما بعد الحداثة من داخلها، ليسا سوى صورتين من صور "غرف الإنعاش" الكبيرة الهادفة إلى تجاوز تلك الأزمة الخائفة.

وعندما ينظر بعض نقادنا ومبدعيننا إلى حادثتنا العربية من منظور "أزمة الحداثة في الغرب" ويتهمون الأولى بما وقعت فيه الأخيرة من إفلاس وفشل، فإنما يظلمون أنفسهم قبل أن يظلموا حادثتهم العربية. ذلك أنهم بهذا الإقحام المتعسف يبدون - من ناحية - كأصحاب توكيلات صغيرة لكل ما يصدره الغرب من نظريات، مأزومة أو مزهورة. كما يبدون - من ناحية ثانية - عاجزين عن التفرس في طبيعة أطوار مجتمعهم وطبيعة أطوار إبداعه، مستخلصين من هذا التفرس التصنيف والتقييم المناسبين منه وله. والأخطر من ذلك كله أنهم يبدون - من ناحية أخيرة - غير مدركين للتطور غير المتكافئ والفروق النوعية في التقدم بين مجتمعاتنا وبين المجتمعات الغربية.

والحق أن هذا المنظور المتعسف يتجاهل - في حمة اتخاذه الغرب معياراً - أن أزمة مجتمعاتنا العربية ليست راجعة إلى فشل الحداثة وإفلاسها، وإنما هي راجعة إلى عدم قيام الحداثة أصلاً، قياماً صحيحاً صحيحاً طبيعياً. وبلغة خطاب المنظور الغربي، الذي يفرم به هواته من صفار الوكلاء نقول: إذا كانت الحداثة الغربية قد تازمت بسبب إفلاس رأسماليتها، فإن مجتمعاتنا العربية لا تعاني مآزق إفلاس الرأسمالية، بل هي - في الصميم - تعاني مآزق عدم ولادة الرأسمالية العربية ولادة طبيعية، وعدم نموها نمواً صحيحاً، وعدم قيامها بمهامها في التحديث والتعقيل والحرية (حرية الوطن والمواطن والاعتقاد).

وكلنا يعرف أسباب ذلك: نشوء رأسماليتنا في حضان الإقطاع من جهة، وفي حضان الاستعمار من جهة ثانية. إجهاض الاحتلالات لعناصر النمو البرجوازي الطبيعي من داخل بنية المجتمعات العربية. قفز العسكر من ناحية والقبائل من ناحية ثانية إلى قيادة الأنظمة العربية. سيادة الذهنية الدينية على الحاكمين والحكومين (وهو ما ينطوي على تعطيل السماء للأرض، على غير التجربة الدينية الغربية التي هي تنظيم للعلاقة بين العبد والرب، ولا تمتد إلى تنظيم علاقة العبد بالعبد، كما هو الشأن في حالتنا العربية).

كل ذلك يعني - بتعبير المغرمين - أن أزمنا ليست أزمة ما بعد الحداثة، بل

هي، على التدقيق، أزمة ما قبل الحداثة.

أما حداثتنا الأدبية العربية فهي - في رؤيتي - غير مأزومة أو مقلسة، بل هي، بالنسبة إلى نفسها وبالنسبة إلى مجتمعتها، ناهضة، متطورة، ولقد حققت في خمسين عاماً ثقلات أدبية وفكرية وجمالية كبيرة، بالقياس إلى أنها كانت تعمل في ظروف معاكسة لم تشهد المجتمعات الغربية نظيراً لها أو نظيراً لقوتها وثباتها العائين:

نشأة مشوهة لرأسماليتها التي من المفترض أن تكون أرضها الداعمة. سيادة الشكل الأدبي الرسمي (في عمود الشعر) لما يزيد عن سبعة عشر قرناً. وهو ما يعني أن خدشاً بسيطاً لذلك الجدار الثابت العريق يكاد يعادل ثورة أدبية كاملة في المجتمعات التي ليس لأشكالها الأدبية تلك الديمومة المتحجرة. والتي لا ترتبط فنونها الأدبية واللغوية بالدين والقداسة. وهو الارتباط الذي يجعل معدل التجديد الأدبي واللغوي بطيئاً، لاتصاله بمخاطرة الكفر والزندقة، وقطع اللسان أو الرقبة.

هكذا، فإن ما أنجزته حداثتنا الأدبية العربية، في ظل تلك الظروف الاستثنائية المعوقة، هو بطولة خالصة فريدة. ذلك أن هذه الحداثة لم تكن تقاوم - فحسب - الجذور التقليدية في المجتمع والأدب، بل كانت - فوق ذلك - تقاوم رأسماليتها نفسها: المتخلفة الريفيّة اللاهوتية السنية، التي لم تكتف - بالطمان للحدود الدينية الشهيرة - مثل حد الردة وحد الحرابة وحد السرقة - بل أضافت إليها حداً جديداً هو: حد التجديد في الشعر.

* * *

نحن في غنى - بالقطع - عن أن نؤكد إيماننا بأن التجربة الإنسانية في العالم كله متقاربة، وإن الدنيا صارت قرية صغيرة واحدة تتبادل التأثير والتأثر. وأن الفواصل ليست حديدية جامدة بين الداخل العربي والخارج العالمي، وأنه بدون بذور في واقعنا لا تحدث الإستجابة لما هو خارجه. وعلى ذلك فلا بد أن هناك مناطق تماس بين حداثتنا العربية - التي هي بلا ريب ليست بيضاء، من غير سوء - وبين الحداثة الغربية.

لكن الإيمان بهذه الوحدة لا يلغى الإيمان بالتمايز، ويبدو لي أننا بحاجة شديدة إلى رهاقة في الرأي والرؤية تعصمنا - في جدل الوحدة والتمايز - من الانزلاق إلى المطابقة الغاشمة بين أزمة "الأخر" وواقع "الذات".

* * *

أولى هذه الاختلاطات الشائنة هي ما يتصل بمسألة "الشاعر النبي"، وما يتعلق بها من اعتقاد بعضنا بأنها سمة من سمات شعر الحداثة التقليدية، وأن الكتابة الجديدة - بعد الحداثيّة - قد تجاوزتها بوصفها من قلول الشعر الفاضل القديم.

ولى هنا بعض الملاحظات الموجزة:

أ - فكرة "الشاعر النبي" - الذى يرى مالا يراه الآخرون ويلقى الحكمة الكلية الناجزة - هي أحد الابتكارات النقدية الغربية التى استنهنا نقاد غربيون كـمعيار نقدي في تقييم الشعر؛ فإذا وجد في الشعر صوت الشاعر النبي كان هذا الشعر من الإبداع الرومانتيكى القديم، وإذا لم يوجد صوت الشاعر النبي كان الشعر من الإبداع الثورى المتجدد للحرب.

ب - تلقف نقادنا العرب هذا المعيار الغربى ، وطبقوه على كل مدرسة شعرية: حينما تحدثوا عن التجربة الرومانسية المصرية والعربية، قالوا إن شعراءها - ناجى وجبران وأبا ماضى ومحمود حسن إسماعيل - قد تخلوا عن خطاب "الجماعة" إلى خطاب "الفرد"، مبتعدين عن صوت الكلية النبوية الذى كرسه الشعراء الكلاسيكيون السابقون، شوقي وحافظ ومطران والزهاوى.

وحينما تحدثوا عن ثورة الشعر الحر قالوا إن شعراءها - السياب والبياتى وعبد الصبور وحجازى - قد تخلوا عن صوت "الشاعر النبي" إلى صوت المواطن العادى الذى يراقبه المخبر ويشرب شايا فى الطريق كأنه الأمير المتسول، هابطين باللفة من "سما" الرومانسية إلى "أرض" الطين والجوع.

وحينما تحدثوا عن حداثّة السبعينيات قالوا إن شعراءها قد ضربوا نموذج "الشاعر النبي" الذى اعتمدوا رواد الشعر الحر بحديثهم عن مفرد بصيغة الجمع وعن زرقاء اليمامة، بينما شعراء الحداثّة شكوا فى كل يقين واهترقوا المحرمات وأوغلوا داخل النفس المهزومة المنكسرة العارية عن الألوهية.

وحينما يتحدثون اليوم عن شعر شباب التسعينيات يرددون نفس الأغنية: الشعر الجديد تخلى عن صوت الشاعر النبي؛ وهجر المطلقات الكلية واليقينات الثابتة التى استمسك بها شعراء السبعينيات السابقون، إلى فقدان الثقة والولاء بحقيقة وحيدة أكيدة هي الجسد، مع جذب الشعر من "ميتافيزيقا" الحداثّة السبعينية إلى "فيزيقا" الأشياء اليومية الملموسة.

وسوف يكررون نفس الأغنية بعد عشر سنوات مع الجيل القادم الذى سيفقد كلية النثرية اليومية، وسيهجر دين الجسد واليقين به، وسيحطم "قداسة" القبح و"جمالية الشر" وغيرها من يقينات تجربة التسعينيات التقليدية السابقة، التى زفرت آخر أنفاس القرن العشرين.

وهكذا يرددون المعيار الغربى مع كل تجربة، كئى ببغاء ملون والمعيار صالح

مع كل عصر وكل تجربة ، كاية مصفاة واسعة الخروق.

ج - والحقيقة أن كل شعر جميل فيه خيط من النبوة ، من حيث أن الشعر هو عمل من أعمال البصيرة، كما أن كل شعر جميل فيه خيط من البشرية، من حيث أن الشعر هو عمل من أعمال البصر. ومن جدل البصيرة والبصر يتخضر الشعر: لمسة النبوة تجعله خفاقاً في فضاء كل مكان وزمان ، ولمسة الأدبية تجعله ماشياً في طرقات واقعه المتعين.

تلك هي القاعدة في كل شعر بكل عصر، وإنما يتفاضل الشعراء بدرجة رجحان عنصر على عنصر من عنصرى كيمياء البصيرة والبصر، أو خيط على خيط من نسيج النبوة والبشرية ، كما يتفارقون بمدى انسجام ذوبان الخيوط في مزيج مرهف. وكل ذلك بحسب متطلبات حاجة العصر وحاجة الشعر وقدرة الشاعر ، في كل حال.

د - وأخيراً ، فإن "النبوة في الشعر" ليست دائماً علامة على اليقين والسمائية والبشارة والمعجزات والحكمة، فهناك أنبياء أرضيون يمكن أن يقاسموا الشخص شقيقته كما عند سعدى يوسف ، وهناك أنبياء مهزومون يحملون قلماً كما عند عبد الصبور، وهناك أنبياء سفلة كما عند عباس بيضون، وهناك أمراء متسولون كما عند حجازي، وهناك أنبياء شكاكون كما عند علي قنديل، وهناك "النبي المصلح".

إن صوت النبوة في الشعر - إذن - ليس سوى قناع أو "حيلة فنية" يلجأ إليها الشاعر ليحملها مضمونه الشعري الذي قد يكون مناقضاً لما في النبوة من سلام وإيمان وعلو.

* * *

على أنه إذا كان القصد من معيار وجود - أو اختفاء - صوت "الشاعر النبي" (كعلامة على القديم والجديد) هو القصد البسيط الذي يشير إلى اضمحلال نسبة اليقين وشحوب التبشير المطلق في الكتابة الشعرية الراهنة، فتلك إشارة صحيحة.

لكننا نهمش عليها بتذكير وتحذير:

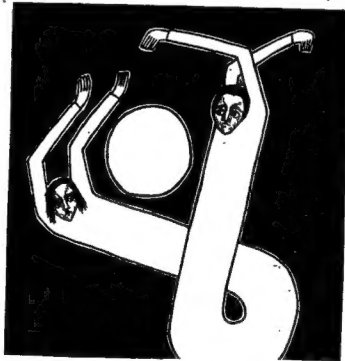
الأول هو التذكير بأن اضمحلال اليقين وبروز الشك هو "تيمة" قديمة قدم الشعر ، منذ أغنيات عازف القيثارة في الشعر المصري الفرعوني القديم قبل خمسة آلاف سنة، مروراً بأبي العتاهية وأبي العلاء المعري، وصولاً إلى إيليا أبي ماضي وزكي أبي شادي وأنونيس وعبد المنعم رمضان وسيف الرحبي وعماد أبو صالح.

وقد كانت الأمانة النقدية تقتضى من الشاعر الناقد أمجد ريان استجلاء جذور نزعة الشك عند الشباب فى ما سبقهم من شعر وشعراء فى التجارب السابقة البعيدة أو القريبة. لكنه لم يفعل، مستطياً أن يبرز نزعة الشك عند الشباب الجدد كما لو كانت نبتاً فى فراغ أو ابتكاراً غير مسبوق أو انقطاعاً بغير وصل. وهو بهذا التجاهل لا يضلل نفسه أو القراء فحسب، بل يضلل الشعراء الشباب أنفسهم، بتصويره إياهم كمخترعين لنزعة الشك، علماً بأن الشك - كالمادة والشعر - لا يقنى ولا يخلق من عدم.

والثانى هو التحذير من الإفراط فى الزعم بأن الكتابة الجديدة هى تناقض دائم مع اليقين، وانحياز مطلق إلى الشك: لأن التناقض الدائم مع اليقين هو نوع من اليقين، والانحياز المطلق إلى الشك هو نوع من الإيمان.

* * *

كانت السطور السابقة تعليقاً فكرياً على أفكار. وهى محاورة بعيدة عن الشعر نفسه، الذى أوقن أن معظم أفكار أمجد ريان فى كتابه "من التعدد إلى الحياء" لا تنطبق عليه البتة، سواء كان شعر الحداثيين أو شعر ما بعد الحداثيين!



شيء هن الحرج

فاز اثنان من الوزراء، هما الدكتور «مفيد شهاب» وزير التعليم العالي والبحث العلمي، و«د. محمود حمدي زقزوق» وزير الأوقاف، بجائزة الدولة التقديرية في العلوم الاجتماعية لهذا العام... وهذه هي المرة الثالثة، التي يفوز فيها مسئولون في الدولة، بجوائزها التقديرية، أثناء شغلهم لمناصبهم، فمنذ سنوات قليلة، حصل على الجائزة، الدكتور عاطف صدقي، وهو يشغل منصب رئيس الوزراء، وحصل عليها الدكتور أحمد فتحي سرور، وكان يشغل منصب رئيس مجلس الشعب، الذي ما يزال يشغله إلى اليوم، وفي عام ١٩٧٢، حصل عليها المرحوم يوسف السباعي أثناء شغله لمنصب وزير الثقافة!

وفي المرات الثلاث، كان منح الجائزة لأشخاص يشغلون هذه المناصب الحكومية الرفيعة، يثير القال والقال وكثرة السؤال، ويعطى المتندرين من الأدباء والمتأدبين الفرصة لشد المسخرة على الدولة التي تمنح جوائزها لنفسها، وإثارة الغبار حول شره أسيادنا الذين في الوزارة للحصول على كل شيء، من الفيلات المجانية على شاطئ ماريينا، إلى السفريات المجانية على شواطئ الكوت دازور، ومن الظهور الدائم في التليفزيون، إلى جوائز الدولة التقديرية، لتنعقد مجالس التسمية الثقافية، وتنتهى بتلاوة توشيح «سبحان العاطي الوهاب... يفرجها لاهون الأسباب»!

ولا أظن أن أحداً يعترض، على فوز أشخاص الوزراء بالجائزة، أو على استحقاقهم لها، إذ المؤكد أن من بينهم متخصصين على مستوى رفيع في الآداب والعلوم والفنون، يستحقون الجائزة أو ما هو أكبر منها، ولكن المشكلة تكمن دائماً في أن الجائزة تخطتهم لسنوات طويلة، ولاتلقى بهم إلا مصادفة، حين يتولون الوزارة، فيجدونها في درج مكتب الوزير...

وقد لا يكون هناك نص صريح في قانون جائزة الدولة التقديرية أو في غيرها من القوانين، يمنح الوزير من الحصول على جائزة من الدولة أثناء توليه للوزارة، ولكن هناك ثلاث مواد في الدستور تحظر على رئيس الجمهورية، وعضو مجلس الشعب والوزير أن يشتري أو يستأجر شيئاً من أموال الدولة أو أن يوجرها، أو يبيعها شيئاً من أمواله، أو أن يقايضها عليه، وهو نص يمكن القياس عليه، وحتى لو لم يكن موجوداً، فهناك تقاليد لها قوة القانون، كانت تفرض على الذين رشحوا الوزراء للحصول على الجائزة، والذين دعموا هذا الترشيح وتقضى عليهم هم أنفسهم، أن يستشعروا الحرج، من منحهم إياها ومن قبولهم لها حتى لا يظن أن في الأمر شبهة مجاملة لمناصبهم، أو سعى للاستفادة، أو استغلال لنفوذهم، وعدم استشفار هذا الحرج، لا يسيء إلى الوزراء الذين حصلوا على الجائزة، مع أن فوزهم بها، قبل توليهم مناصبهم، أو بعد تركهم لها، كان يمكن أن يقابل بترحيب شديد، ولكنه كذلك يسمى، إلى الجائزة ويضاعف الشبهات المحيطة بها.. ويقلل بالتالي من أهميتها... وكل المطلوب من الذين يرشحون للجائزة، والذين يصوتون على منحها، وكل الذين يحصلون عليها، أن يستشعروا شيئاً من الحرج!

